

د. فهمى عبد الفتاح المتولى

فى شعرية الإحياء

التناص فى شعر البارودى

الجزء الأول





هذا كتاب يقع في العمق من شعرية الإحياء ممثلة في شعرية الرائد الأول محمود سامي البارودي، وقد رأى الكاتب هذه الشعرية من نافذة نقدية خاصة وهي نافذة التناص، حيث تقع شعرية البارودي على منحنى جمالي وثقافي يميل بها صوب التوسط فلم تصل هذه الشعرية إلى درجة النقض أو الإزاحة مع موروثها الجمالي السابق عليها بل كانت تميل صوب المشابهة مع هذا الموروث أكثر من الاختلاف، فالبارودي لم يكن مهموما بقلق نقض الموروث بقدر ما كان مهموما بمحاولة تجاوز السابقين والتفوق عليهم، دون إزاحة للنص السابق أو هدمه وبناء نصه على أنقاضه، وتلك كانت مرحلة مهمة من مراحل التعامل مع الموروث الشعري العربي عبر الشعريات العربية المتتالية.

تصميم الغلاف: هند سمير

وزارة الثقافة



www.gocp.gov.eg

الثمن: خمسة جنيهات

فـى شعـرية الإحيــاء

التناص فى شعر البارودى

(الجزء الأول)

د. فهمى عبد الفتاح المتولى



• فى شعرية الإحياء
التناص فى شعر البارودى ج١
• د. فهمى عبد الفتاح المتولى
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2015م
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: حسام رمضان
• الإعداد الفنى: وحدة التجهيزات
• رقم الإيداع: ٢٤٢١/ ٢٠١٥
• الترقيم الدولى: 978-977-92-0071-2
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى : 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت : 2/947891 (داخلى : 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ :
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : 23904096

223

تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

فى شعرية الإحياء

التناص فى شعر البارودى

مقدمة رئيس التحرير

هذا كتاب يقع فى العمق من شعرية الإحياء بصورة عامة، ومن شعرية البارودى الرائد الأول للإحياء الشعرى بصورة خاصة.وقد أراد الكاتب أن يرى شعرية الإحياء ممثلة فى شعر البارودى من نافذة التناص.وقد رأى الكاتب أن شعرية الإحياء فى حوارها النصوصى الواسع بالموروث الجمالى والثقافى العربى القديم تقع على منحنى جمالى وثقافى يميل بها صوب التوسط. فلم تصل هذه الشعرية إلى درجة النقض أو الإزاحة مع موروثها الجمالى السابق عليها.بل فضلت أن تميل أكثر صوب المشابهة مع هذا الموروث أكثر من الاختلاف. وهذا يعكس فى نظر الكاتب تقديس البارودى للنص السابق عليه.حيث كان يهدف إلى إحيائه أو بعثه مرة أخرى من خلال إثباته والاعتراف به أولا.فالبارودى لم يكن مهموما بقلق التأثير ليلغى النص السابق أويقضى عليه بقدر ما كان مهموما بمحاولة تجاوز السابقين والتفوق عليهم.ومن ثمة كان التناص عند البارودى يقف على شاطىء الأعراف الجمالى فى مرحلة وسطى بين الاجترار (التماثل) والحوار (التخالف)، دون إزاحة للنص السابق أو هدمه ومن ثمة بناء نصه على أنقاضه.

وهذه الفلسفة الشعرية الإحيائية فيما يرى الكاتب كانت تمثل مرحلة مهمه من مراحل التعامل مع الموروث الشعرى العربى عبر الشعريات العربية المتتالية،وهى مرحلة مهمة للغاية لأنها كانت تمهيدا لمراحل شعرية تالية تأسست فيها العلاقة مع الموروث الشعرى على الحوار والتخالف والتغير على كل المستويات: النوعية والإفرادية والتركيبية والمجازية.وهذا التصور النقدى الذى يراه الكاتب - كما رآه من قبل معظم من عالجوا شعرية الإحياء عامة وشعرية البارودى خاصة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر - يؤكد أن البارودى لم يجدد أبدا إلا من داخل النسق الشعرى التقليدى وليس خارج هذا النسق،وربما دارت معارك نقدية كثيرة فى خطابنا النقدى فى بواكير عصر النهضة ومازال محتدما أوارها حتى الآن حول مسألة الجدل والحوارمع الموروث وقضايا التجديد وعلاقتها بالنسق التاريخى والجمالى والمعرفى المحيط بها،وقد اختلف النقاد حول مدى أصالة تجديد البارودى بالقياس إلى تصورهم للنسق الجمالى الأعلى للشعرية العربية ومن ثمة اختلفوا كثيرا حول السؤال: هل جددت شعرية الإحياء أكثر ماجددت (داخل النسق - أو خارجه).وهل كانت شعرية البارودى نابعة من قراءاته وذاكرته أم من حياته ومعاناته؟؟. وربما رأينا أن الارتباك النقدى وفوضاه قد بدأت منذ اللحظة النقدية الأولى التى أثارت لونا من الأسئلة النقدية والجمالية والمعرفية المغلوطة وقد ترتب على الأسئلة المغلوطة المرتبكة إجابات مغلوطة مرتبكة أيضا.

ولعل دراسة الدكتور فهمى عبد الفتاح عن (التناص فى شعرية البارودى) كانت مناسبة نقدية وجدلية صالحة للوقوف على فلسفة الإحياء عامة.وفلسفتها الجمالية خاصة.واختبار قدرتها على الحوار الثقافى والتاريخى مع موروثها الجمالى والبلاغى العربى.بغية إعادة تأسيس مسألة الهوية وتجديد جدلها الخصيب بين الماضى والحاضر والمستقبل.فالتناص (intertextuality) أو (النصوصية - تداخل النصوص. النص الظل - النص المنزاح - النص المفقود - النص الغائب)).يجعل من الوجود النصى المعقد المتراكب وجودا جماليا ثقافيا.يرج الهوية العربية بكافة شكولها وتعقيداتها وتداخلاتها الجمالية والثقافية والسياسية رجا عنيفا متواصلا مما يتطلب من قارئه جهودا معرفية وجمالية واستشرافية استثنائية بغية فك شفراته. وولوج معمياته. ووقوف النظر النقدى الجاد على مفاتيحه التشكيلية الخاصة به.

إن مفهوم التناص نفسه. لانراه مجرد حركة جمالية تشكيلية تتم عبر منطقها اللغوى الداخلى فى بنية الشكول الجمالية للنصوص وكفى - حتى وإن التحمت بثقافتها - كما هو معهود فى الخطاب النقدى المعاصر بل نراه ممتدا إلى ماهو أعمق وأصل من ذلك.نراه ممتدا من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل عبر تناص الثقافات والتصورات خارج الحدود المعرفية والجمالية والثقافية لراهنية اللحظة الحضارية للإحياء.بما يعيد تأسيس مفهوم الالتفات الجمالى القديم من التفات الكلمة والجملة والفقرة والسطر الشعرى والنصوص

الشعرية والثقافية الجمعية. إلى مفهوم التفات الخطابات الثقافية والجمالية المتعددة المتغايرة بين الحقب الثقافية المعرفية والشعرية والسياسية والاجتماعية المتباينة للتاريخ والواقع العربى،وحيث إننا نعيش عصر التكوكب الثقافى المعرفى العام.

إن هذا الطرح النقدى لمفهوم التناص نراه قريبا من درس السيمولوجيا الدلالية المعاصرة بكافة أشكالها المتعددة والمعقدة. فقد كان تعريف جوليا كريستيفا للتناص أقرب إلى هذا التعقيد المتراكب من المفهوم اللغوي للنص الأدبي من جهة. والمفهوم النسقى لبنية الثقافة ككل من جهة أخرى. حيث يكون التناص بمثابة تحول نسق علامي إلى نسق علامي آخر داخل بنية نصية ثقافية تاريخية مفتوحة الدلالات والمعاني، ومن ثمة كان النص فى التناص يقوم بعملية (إنتاج النصوص وإعادة إنتاجها وهذا ما يجعله مفتوحا على النصوص الثقافية الأخرى المتباعدة في الزمان والمكان والتي تنتمي إلى ثقافات مختلفة ديناميكية. وبهذه العملية. فإن الوظيفة التناصية لا تبقى محصورة في مستوى محدد من مستويات النص ولكنها ترتبط بالدلالة الكلية وتتوزع على كامل مساحة النص)

ولعلنا نرى تصورات عربية نقدية قديمة كانت أقرب نسبيا لهذا المعنى - بعيدا عن وهم أننا العرب قد توصلنا إلى كل الفلسفات والمفاهيم فى تراثنا العربى القديم - لكننا نجد لدى خلف الأحمر بعضا من صور التناص حيث كان ينصح بحفظ النصوص ثم نسيانها تمهيدا لإجادة الكتابة. وهو نفس ما انتبه إليه الدكتور محمد بريرى فى دراسته

الممتعة عن ((التفاعل النصي والتقاليد الأدبية)) التى نشرها فى مجلة فصول القاهرية. فقد ربط بريرى بين فكرة القالب والمنوال التى رسخها ابن خلدون بخصوص اكتساب الملكة والسليقة الأدبية فى الخطاب النقدى العربى القديم. ولقد سبق ابن خلدون إليها خلف الأحمر فى قصته الشهيرة مع أبى نواس عندما أمره بحفظ مئات القصائد الجياد ثم أمره بنسيانها مرة أخرى حتى يستطيع الشاعر أن يستخلص فى وعية ولا وعيه الجمالى هيئات التراكيب الشعرية. وخصائص التقاليد البلاغية التى ألمح إليها مرارا وتكرارا ابن خلدون من بعد. وربما نرى مثل هذه التوجهات النقدية لدى معظم الشعراء العرب الكبار لدى المعرى وابن الرومى والمتنبى الذى كان يضرب فى البادية ليلقن اللغة عن أصولها النقية الصافية. وأبى تمام الذى كان علمه بالشعر أعمق من علم النقاد به. ولدينا عشرات الأدلة النقدية فى موروثنا النقدى والبلاغى للتحقق من ذلك. بل عد معظم النقاد العرب القدامى مختارات أبى تمام دليلا على علمه المتمكن بالشعر القديم بل هو فى مختاراته أشعر منه فى شعره. ولا نبعد كثيرا إذا قلنا بأن ما توصل إليه الدكتور مصطفى سويف فى دراسته الرائدة عن أسس الإبداع الفنى فى الشعر خاصة من ضرورة وجود ما يسمى بالإطار الثقافى للمبدع الذى يمكنه من الإبداع والخلق. لا نستبعد أن نجد مثل هذا الإطار الثقافى والجمالى مكتمل النضج والتكوين لدى الشعراء العرب القدامى. بل اشترطه أيضا النقاد القدامى ليكون معينا للشاعر على السيطرة الجمالية والإجادة التشكيلية معا.

ولعلنا نستطيع أن نربط هنا بين مصطلح مصطفى سويف عن فكرة الإطار التكوينى للشعراء فى الأدبيات النقدية المعاصرة، وبين فكرة الفحولة الشعرية قديما لدى الأصمعى، إن مصطلح الفحولة قد سار فى الخطاب النقدى القديم مسارات عدة تؤول فى معظمها إلى مايشبه مصطلح الإطار الثقافى لدى سويف، بل كان الأصمعى لايعد الشاعر شاعرا فحلا إلا اقتدر على القول فى سائر أغراض الشعر وبإجادة متسقة، وقد روى صاحب الموشح المرزبانى عن أبى حاتم ـ وله روايات كثيرة عن الأصمعى ـ ((قال: سألت الأصمعى عن عمرو بن كلثوم أفحل هو؟؟ فقال ليس بفحل،قلت فأبوزيد؟؟ قال ليس بفحل، قلت فعروة؟؟ قال شاعر كريم وليس بفحل،قلت فالحويدرة ؟؟ قال: لو كان له خمس قصائد مثل قصيدته العينية كان فحلا) (د.جودت إبراهيم، فى المصطلح النقدى).وقد تتبع الدكتور جودت إبراهيم مصطلح الفحولة فى إجادة عبر موروثنا النقدى والبلاغى القديم، وخلص إلى تميز الشاعر الفحل باستيعاب التقاليد الجمالية السابقة عليه كما يجب أن يكون من الشعراء الرواة، وله علم بأنساب العرب وتقاليدها الاجتماعية والثقافية العامة، وان يكتب فى جميع أغراض الشعر باقتدار لايتزعزع ولا يكل.بما يعيدنا ثانية إلى فكرة الإطار الثقافي المكين الذى يمكن الشعراء من القدرة على الصوغ والسيطرة التشكيلية على النص.ولعل دراسة الدكتور قاسم مومنى فى مجلة جامعة الملك سعود للآداب،فى مجلدها الخامس من عددها الأول والثانى عام 1993،عن (أداة الناقد:دراسة فى

الموروث النقدى عند العرب)، دراسة تبحث فى الإطار الثقافى للناقد، ودراسة الدكتور وليد خالص فى مجلة دار العلوم بالقاهرة عن ((أداة الشاعر:دراسة فى الموروث البلاغى والنقدى)، دراسة تبحث أيضا فى الإطار الثقافى للشاعر.وهذه الدراسات النقدية الجادة تقدم أكبر الأدلة النقدية القديمة على ذلك.كما نجد هذا أيضا لدى نقاد ورواد الإحياء فى مصر مثل الشيخ سيد المرصفى الذى رأى وجوب العكوف على التراث الأدبى الجيد شعرا ونثرا ونقدا حتى يتمكن الشاعر من تملك القالب والمنوال وخصائص وهيئات التقاليد الشعرية العريقة فتكون جزءا من بنية الوعى الجمالى لدى المبدع بصورة عامة.ومن هنا تكون التناصية صفة تلازم كل مبدع جاد أصيل ولا تقتصر على مجرد الوعى النقدى بمصطلح نقدى جديد كما تصور معظم النقاد العرب المعاصرين.

لقد كنت أتمنى على الدكتور فهمى عبد الفتاح فى كتابه الشائق عن التناص لدى البارودى أن يعمق الحوار النقدى والثقافى حول فلسفة التناص فى شعرية الإحياء عامة. وشعرية البارودى خاصة بوصف التناص الشعرى فلسفة جمالية ومعرفية فى الحوار الثقافى الحضارى والجمالى الشامل فى بنية الثقافة العربية جميعا.وليس مجرد وقوع الأشكال الجمالية الحديثة على الأشكال الجمالية القديمة داخل بنية النصوص وكفى.سواء فى السياق العربى أو السياق الغربى.فلا نكتفى مثلا بنقل مفاهيم التناص عن الآخر الغربى دون إخضاعها لامتحان ثقافى تاريخى عسير يخص هويتنا

وقلقنا التاريخى والثقافى داخل حدود ثقاتنا وتاريخنا ولغتنا. وهذا لايتأتى إلا إذا وعينا آنفا الفروق المعرفية والمنهجية العديدة بين نظرية النقد والوعى النقدى.لأن هذا يعلمنا أن جميع النظريات العلمية والأدوات المعرفية.والمفاهيم الفكرية. إن هى إلا محاولات ونظرات محدودة بحدود أصحابها وزمانها ومكانها.ومن ثمة كان لابد من الوعي المنهجي الدقيق بفقه ((انتقال النظريات والمناهج بين الثقافات والقيم)) " من حضارة إلى حضارة. ومن تاريخ إلى تاريخ. ومن لغة إلى لغة.ومن ثقافة إلى ثقافة.فالوعي النقدى المبدع بالنظرية أهم من تصورات النظرية نفسها.والتفقه بمنهجية النظريات حال جدلها واشتباكها بالإبداع أجدى من استيعاب مضامينها ومغازيها وكفى. والتعرف إلى عوامل الحذف والإضافة التي تعتريها حال هجرتها وانتقالها من حضارة إلى حضارة أخطر من مقولاتها النظرية وإجراءاتها المنهجية التي تتضمنها.ومن هنا كان من اللازم إنماء قوة العقل النظري المحلي حال اشتباكه الجدلى بالعقل النظرى مع الآخر ليكون قادرا على نقد المفاهيم. وتحرير المصطلحات حتى نستطيع تملكها بعقولنا لا بعقول الآخرين .

لكن مفكرينا ومعظم قادة الفكر لدينا فضلوا نمطاً خاصاً من التحديث الشكلى.ومالوا إلى لون منعزل من التفكير. فآثروا تحقيب الواقع الحضاري العربي بالخطابات الفكرية الغربية ليس على سبيل الجدل والفحص والحوار.بل على سبيل التكريس والنقل والاستنساخ.لكن الدرس الجمالى والثقافى الواسع الكامن فى

التناص يعلمنا أنه عملية جمالية ثقافية تفاعلية حوارية معقدة لاتتجلى للنظر النقدى إلا بإنعام النظر فدراسة الخطاب الأدبى جزء من سياق إبداعى وثقافى وحضارى أشمل ولعلنا نتفق مع (جوليا كريستيفا) و(باختين) و(تودوروف) فى وجوب ربط التناص بالأنساق الثقافية المحيطة به ليخرج من نسقه اللغوى البنيوى المغلق إلى رحابة النسق الثقافى العام.

فقد رأت (جوليا كريستيفا) ((أن الوظيفة التناصية ترتبط بأيديولوجية النص وتمتد على كامل أجزائه فتعطيه بذلك دلالاته التاريخية والاجتماعية بحيث تسمح له بالتحرك داخل الثقافة وداخل المجتمع)).ولعل هذا يخطو بمفهوم التناص خطوات منهجية ومعرفية أكثر جدلا حيث ينتقل الحده الجمالى للنص من حدود النصية المتغلقة إلى (حدود ثقافية وتاريخية وجدلية ميتانصية).تفتح الجمالى على الحضارى، والنصوصى على الثقافى، والمرئى على اللامرئى، والتفسيرى على التأويلى، وصولا إلى ما يمكن أن ننحت له مصطلحا خاصا بنا نطلق عليه هنا ((التناص التشعبى البينى) القادر على إنتاج شعرية ثقافية حضارية جدلية تعددية تترامى إلى تأسيس الجمالية الأدبية والهوية الحضارية معا. وهنا ينتقل محور التعامل النقدي مع التناص من صفته علاقة الذات الشاعرة بالموضوع الشعري، إلى صيغة جدلية جمالية تكون أكثر إيغالا وتعقيدا في نقل الشاعرية إلى الشعرية ونقل الشعرية إلى الشعرية الثقافية، حيث تكمن الشعرية في جدليات النص الشعري

مع بنيته الداخلية من جهة، وجدلياته المعرفية والجمالية من بنى الأنساق الثقافية والاجتماعية والسياسية داخل أنساقه الثقافية الخاصة بحضارته من جهة أخرى، وجدلياته الجمالية والمعرفية مع واقعه الحسى اليومى من جهة ثالثة،وجدلياته مع الواقعات الثقافية والجمالية والمعرفية خارج حدوده الحضارية أى داخل المجال العالمى لحركة الحضارات والثقافات العالمية وتحولات الأزمنة والأمكنة والثقافات.

لكن للأسف لقد انبهر جل نقادنا بالنقد الحداثى انبهارا أفقدهم توازنهم النقدى لتمحيص المصطلحات والتصورات بما يمكنهم من القدرة على وعيها والإفادة منها، وعمل التكييف النقدى الملائم لجسر المسافة العقلية والوجدانية والجمالية بين الأنساق الثقافية والنقدية العربية والغربية معا،فلن يستطيع أى مبدع ـ وحتى الناقد ـ مهما كانت موهبته أن يبدع من العدم الجمالى والمعرفى السابق عليه،بل لن يتأتى ذلك فى بنية الكون نفسه، على مستوى الكائنات والأشياء والأحياء،فليس هناك عدم بالمعنى الوجودى،كما أن المادة نفسها لا تموت ولا تستحدث، بل هناك تخلق وصيرورة واستيلاد دورى وتحول ومغايرة، فلا شيء يفنى فى هذا الكون العريض،ينطبق هذا على النصوص الجمالية والفلسفية كما ينطبق على بنية الأحياء والأشياء وكافة صور الموجودات فى هذا العالم،ومن هذا المنطلق فإن النص ـ أية نص ـ كما يقول الدكتور صبرى حافظ: (لا ينشأ في فراغ،بل يظهر في عالم ملئ بالنصوص،ومن ثم يحاول الحلول محل هذه النصوص،أو إزاحتها من مكانها،وخلال عملية الإحلال والإزاحة،

قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر) .د.صبرى حافظ. التناص وإشاريات العمل الأدبى،نقلا عن د.أحمد يوسف علي: ((بناء النص فى الفكر النقدى الأشعرى)).بحث مقدم لمؤتمر النقد النقد الثانى بجامعة اليرموك،1988،ص5).

إن التناص هنا يدخل فى دوامية إبداعية خلاقة من التحولات الكبرى على كافة المستويات الجمالية والمعرفية والسياسية والحضارية، ناقلا حدها من مجال الثبات والشيوع والتكرار، إلى رحاب الحرية ذاتها بوصفها ممارسة وجودية وجمالية معا. مؤسسا أسئلته المصيرية الكبرى التي تقع فى العمق من بنية العقل العربى الجمالى والسياسى والاجتماعيى والأخلاقى، ومن ثم فنحن هنا أمام بنية شعرية ومعرفية نسقية متراكبة من التحولات على مستوى شعرية النص من جهة، و مستوى نسقية الواقع الحضارى من جهة أخرى، ومستوى استشراف الغد الآتى من جهة أخيرة، إن النص الشعري ينتقل هنا من الاستنساخ الثقافى للتقاليد الجمالية والمعرفية القديمة، إلى الاستنساخ الجمالي والوجودى للشعرية الكامنة فى بنية التقاليد والوجود والواقع معا.

ومن ثمة كان من الأولى أن نلتفت إلى أن فلسفة التناص في مفاهيم النقد الغربي - تختلف عن فلسفة التناص فى الفكر النقدى والشعرى العربى، فقد كانت فى الغرب مناوئة ثقافية وجمالية وسياسية لما ساد في الفكر البنيوي اللاتاريخي المغلق في

الفكر الغربي المعاصر. ولكن المفهوم عند البارودي كان لوناً من ألوان رأب الصدع الجمالى والحضارى بين القديم والجديد من أجل فتح أفق التاريخ واللغة من جديد.وذلك من خلال الخروج الإبداعي الخلاق ضد نسقية لا تاريخية مغلقة للتقاليد الجمالية والمعرفية المتخشبة فى زمانه.ومن ثمة كان التناص كسراً لها وخلخلة لإعادة فتحها على حيويتها القديمة الأصيلة المتجددة، حتى يعود التاريخ من تخشبه وموته لحياته وتجدده، وحتى يعود الشعر معه لحيويته ونشاطه وتوهجه.ومن ثمة لامجال هنا للحديث عن شعرية الإحياء بوصفها شعرية اتباعية تكرارية تعتمد الذاكرة المستعيدة أو المستعادة.كما أن الواقع الإحيائى لدى البارودى يتجاوز الأسئلة النقدية المغلوطة التى أثارها كثير من الرواد حول شعرية البارودى وهل هى قراءاته وذاكرته أم تجربته معاناته؟

لقد تصور الشاعر الكبير عبد الرحمن شكرى فى القرن الماضى أن الرجعة للموروث الشعري والجمالي العربي في أبهى عصوره لدى الإحيائيين كانت رجعة حميدة غير مذمومة.وكلما كانت الرجعة أعمق إيغالاً في طوايا الجمال الأول كلما كانت أكثر توهجاً وإبداعاً واشتعالاً بالصدق والأصالة.لقد كان شكري يرى أن الرجوع إلى المنظومة التراثية المعقدة ضرورة لازمة من ضرورات تجديد الحاضر وإخصابه بالنمو والنضج والقدرة على الانفتاح على المستقبل وهذا مشاهد مجرب في كل الثقافات الإنسانية قاطبة. يقول شكري عام 1938م : (لو أنا رجعنا إلى ما ألف من المقالات والكتب منذ ثلاثين

سنة مضت وجدنا أثراً لهذا الاصطلاح : أعني تقسيم الأدب إلى جديد وقديم. وإنما كان الشعراء الذين يسمون الآن أدباء المذهب الجديد (ولاحظ تعبير شكري بالفعل المبني للمجهول هنا رغم زمالته لصديقيه العقاد والمازني في الدعوة. كما لاحظ توقيع شكري على مقاله توقيعاً مجرداً من اسم صاحبه مكتفياً بلفظة (قارئ) وهو تواضع عظيم جم له دلالاته العميقة ثقافياً واجتماعياً وسياسياً وليس الوقت مناسباً هنا للوقوف على حقيقة ذلك) – يدعون إلى نبذ شعر الغزل المتكلف ....ونظم الشعر فيما تحس النفس من حب أو غير حب على طريقة الجاهلية وصدر الإسلام. وكانوا يدعون أيضاً لنبذ المغالاة في المحسنات اللفظية ...والرجوع إلى طريقة شعراء الجاهلية وصدر الإسلام في تفضيل العاطفة أو ذكرى العاطفة (وذكرى العاطفة عاطفة) وكانوا يدعون أيضاً إلى نبذ التضييق في أبواب الشعر ونبذ المغالاة في تضييق حرية القول. والرجوع إلى شئ من حرية القول التي كانت في كثير من عصور الشعر العربي القديم. هذه كانت مبادئهم فهم إذا كانوا أخلق بأن يدعوا رجعيين في طلب احتذاء شعراء الجاهلية وصدر الإسلام في وصف أحاسيس النفس وخواطرها. ....فالنزعة إلى التجديد كانت في أول الأمر نزعة رجعية كما ترى. واتفق أن أنصارها قرأوا الشعر الأوربي فرأوا أن مبادئ رجعيتهم هي مبادئ الأدب الأوربي الصحيح السليم. وأن الأدب الأوربي يعينهم على تحقيق تلك الرجعية. وأنه إذا تقدم بهم الأدب الأوربي فيكون مقدماً كما كان يتقدم أدب الجاهلية وصدر الإسلام لو أنه

لم تعترضه عوارض الجمود والقيود المصطنعة التي تغلبت على الأدب العربي بعد ذلك) (عبد الرحمن شكري، الدين والأخلاق بين القديم والجديد، مجلة الرسالة، ع272، السنة 6، عام 1938م، ص1534 - 1535 .

إذن لم يكن البارودى ولا شوقي بدعاً في التاريخ عندما رجعا بالشعر والثقافة العربية إلى عصور مجدها الأولى وزهوها البكر القديم .فهما يجريان هنا على سنة طبيعية متبعة من سنن التطور والرقي والتجديد والابتكار، ولعل هذه الرجعة الإحيائية – وليس كل رجعة مذمومة كما يقول عبد الرحمن شكري – كانت كداً إبداعياً وثقافياً موسعاً للوقوف على أصفى وأبهى لحظات الإبداع في الموروث الشعري والثقافي العربية بغية وصل ما انفصل في حركة الإبداع العربي نحو النمو والتطور والتجديد، ومن ثمة رأى شكري بأصالته الفكرية المعهودة أن النزعة الحديثة إلى التجديد التي استكملها العقاد والمازني وغيرهم من المجددين من بعد إن هي في الحقيقة إلا تكملة للنزعة الرجعية التي نشطها البارودي ثم شوقي، فأين هنا صورة النظام المتكلف الأجوف العاطفة المعدوم الشخصية المفكك الأفكار والأشعار التي وصم بها العقاد شوقي ؟!

بل الأعجب من ذلك أن شكري يربط ربطاً طردياً بين قوة الرجوع إلى المصدر الشعري الأقدم وقوة التوجه صوب التجديد والإبداع فأعجب معي بدعوة إلى عمق القدم تدفعك إلى أصالة التجديد إنها شعرة معاوية الرهيفة التي تحفظ بدفة متناهية توازنات الحرج

والقلق ولعل الشعرة الشائبة لابن الرومي الشاعر هي أفضل من شعرة معاوية في هذا السياق إذ يقول :

نظرت إلى المرآة فروعتني	طوالع شيبتين ألمتا بي
فأما شيبة ففزعت منها	إلى المقراض حباً في التصابي
وأما شيبة فصفحت عنها	لتشهد بالبراءة من خضابي
فأعجب بالدليل على مشيب	أقمت به الدليل على شبابي

وقد توصل أيضاً إلى هذه اللفتة النقدية الذكية عند شكري الدكتور إبراهيم السعافين في دراسته الجادة عن " مدرسة الإحياء والتراث : دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر ").ط دار الأندلس، بيروت، ط1، 1981م .يقول السعافين : (إننا نميل إلى أن كثيراً من الدواوين القديمة والمتأخرة قد قرأها الرواد جميعاً شعراء وغير شعراء، كما نرجح أن الأعمال المتقدمة كانت أكثر قبولاً لديهم، لأنها تمس شغاف قلوبهم وتتصل بصميم عواطفهم، إن أعمال امرئ القيس والنابغة وحاتم الطائي وعروة بن الورد والفرزدق وجرير وأبي تمام وغيرهم ستلاقي اهتماماً عند الفئة الممتازة قبولاً وترحيباً أكثر مما تلاقيه الدواوين المتأخرة) وعلة هذا الإيغال في طوايا القديم البكر الصافي أن النفوس كانت كبيرة، والمشاعر قوية والخيال صافيا، والصياغة مسنونة نافذة تشف عن الطبائع والقلوب، وتصور أعماق النفس والوجود من حولهم أعمق التصوير وأصدقه وأنفذه.

ولعلنا إن رجعنا لمختارات البارودي العظيمة التي اختارها من ثلاثين

شاعراً قديماً لتأكد لنا علو كعب نسبة الشعر الموغل في القدم على نسبة الشعر المتأخر عن ذلك نسبياً. مما يؤكد دقة الالتفاتة النقدية الذكية لدى شكري ومن بعده الدكتور إبراهيم سعفان في دراستيهما عن شعرية الإحياء. لقد كانت مختارات البارودي بمثابة النظرية النقدية الضمنية للإحياء الشعري الواسع، فإلى هذه المختارات فيما نرى ينتهي علم النقد والأسلوب وتاريخ الأدب دفعة واحدة مطبقة أصفى وأدق ما يكون التطبيق على الشعرية العربية المتوارثة ولعل الإيغال الشعرى العميق للبارودي للزمنية الشعرية الأولى رجوع بالشعرية ـ التي أثقل كاهلها القواعد والتكلف. وقصت أجنحتها التقاليد والاتباع ــ إلى آفاق صافية بكر ينهل متها الشعر رواء غير تصريد. ولم يكن يمثل هذا الرجوع إلى القديم كما قلنا آنفاً تقليداً أعمى مشيناً كما اتهم البارودي جل نقاده الذين تفرقوا طرائق قدداً حول شعريته مثيرين سؤالاً نقدياً وهمياً : هل شعر البارودي حياته أن قراءاته ؟! تجاربه أم ذاكرته ؟

ولو اطلع هؤلاء النقاد على عمق الأصالة والريادة التي أسسها البارودي في الشعرية العربية ومن بعده أحمد شوقي لفهموا الكثير عن دلالات معاني الريادة ورهق التأصيل في غير حيف ولا شطط وربما كانت هذه المختارات الشعرية الأصيلة التى اختارها البارودى بحدسه الفنى الأصيل هي الموازي النقدي التطبيقي لما أسسه الناقد والمفكر الإحيائي الكبير حسين المرصفي من نظرات نقدية بالغة الدقة والإحكام والاتساق في كتابه القيم (" الوسيلة الأدبية "). فنحن

أمام نظرية نقدية ثقافية شاملة يقع طرفها النقدى النظرى الأول في يد الأستاذ ويقع طرفها الشعرى الجمالى فى يد التلميذ فيقف جانبها التنظيري المحكم عند الأستاذ المفكر حسين المرصفي ويقف جانبها التطبيقي الأصيل عند التلميذ النابغة البارودى في أشعاره ومختاراته معاً .

فما فعله الرائدان العظيمان فعله كل الرواد الكبار. فالشاعر الذى يريد أن يقيم مشروعاً مغايرا يميزه من غيره لابد له أن يكون قد بحث لنفسه عن متكئات وعن رؤى تنظم تراثه وتصنفه وتنتخب منه وتعدل فيه وتعيد صياغته من جديد .ولا أدري لماذا كلما مرت الشعرية العربية بتحول جذريّ في المجاز والتصور الأدبي والمعرفي على يد شاعر كبير كلما رافق ذلك بالضرورة مختارات شعرية لهذا الشاعر الذي انتهت إليه آلاف التفاصيل الشعرية المتعددة المتباينة حتى صهرها في حقله المجازي الواسع عوالم شعرية جديدة تجسد رؤية جديدة للغة والشعر والعالم.نجد هذا لدى أبو تمام والبحتري وعبد القاهر الجرجاني والمعرى قديما والبارودي وأدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهم حديثا .فلم يستطيعوا أن يقيموا مشروعاً كبيراً قبل يكونوا قد احتكوا بهذا التراث وغربلوه ونخلوه. ونقدوه وقدموا منه ما يرونه صالحاً وما يرونه معبراً عن توجهاتهم ورؤاهم الجديدة. ومن ثمة لم يكن يمثل هذا الرجوع إلى القديم كما قلنا آنفاً تقليداً أعمى مشيناً حتى يتهم البارودي جل نقاده الذين تفرقوا طرائق قدداً حول شعريته مثيرين سؤالاً نقدياً وهمياً : هل شعر البارودي حياته

أن قراءاته ؟! تجاربه أم ذاكرته ؟

لقد كان بودنا أن تصدر هذه الأحكام النقدية على شعرية البارودي من خلال أبنيته الشعرية وتراكيبه وأساليبه وصوره التى تبلور مشروعه الإحيائى الكبير،لكنها صدرت في الغالب عن دراسات عجلانة تقف على البيت أو البيتين أو القصيدة الواحدة دون الوقوف على سياق شعرية البارودى ككل وهى شعرية منسجمة متفاعلة متجاوزة،فتبعثرت جراء ذلك شعرية البارودي جزازات شتى على يد مشرط النقد كأنها وثيقة نفسية أو اجتماعية أو حضارية وكفى، دون العكوف على الشعر في ذاته بوصفه مشروعا حضاريا كبيرا مناط الحكم ومعول الرؤية والرؤيا، وحتى الدراسة الوحيدة التي عكفت مبكراً على دراسة الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث وهى دراسة الدكتور نعيم إليافي قد اتبعت نفس الأحكام النقدية الشائعة عن شعرية البارودي.

لقد نشر د.نعيم إليافي دراسته عن (" تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث " منشورات اتحاد الكتاب بدمشق،1983). وهي في الأصل أطروحته للدكتوراة كتبها بجامعة القاهرة عام 1967، أي قبل كتابة جابر عصفور دراسته للماجستير عن " الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر " عام 1969م، بسنتين تقريباً، وكان أستاذه المشرف عليه: أ.د سهير القلماوي نفس أستاذ جابر عصفور، لكن الطالبين: نعيم وجابر قد توصلا إلى نفس النتيجة تقريبا متبعين النموذج النقدي السائد آنذاك حول شعرية الإحياء عامة والبارودي

خاصة .وعلى الرغم أن د.نعيم إليافي قد وعد قارئه بمنهجية نقدية علمية رصينة عندما قال في دراسته عن شعرية البارودي ((نحن نقر بالإيجاب عندما ندعي بأن شعره مجرد قراءاته.ولايكفي فيما نظن لكي نحكم على مدى علاقة شعره بذاته وبيئته أن نفتش في ديوانه عن أشجانه ومشاعره. وأن نقتصر على محاولة تلمس العناصر الدالة على صدقه. وإنما يجب أن نسعى وراء الأبنية وطريقة بنائها وأساليبها. ندرسها ونملكها ونقاربها فحينئذ وحينئذ فقط نستطيع بكل سهولة أن نجيب فيما إذا كان شعر البارودي نتيجة خبرته وحياته. أو كان نتيجة قراءاته وثقافته. ثم لماذا نطالبه بما لم يقل إنه فاعله ؟ لماذا نبحث عن الأساس الأول لشعره. وقد كفانا مؤونة البحث بعبارة مختصرة حين وصف رأيه في الشعر فقال " (إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر. فتبنثع أشعتها إلى صحيفة القلب. فيفيض القلب بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان ") فخطوات الشعر عنده هي فكر فقلب فلسان فإذا تركنا نعيم اليافي وجدنا هذه الخطوات التي سار عليه في نقده هي نفس الخطوات التي حددها زكي نجيب محمود من قبل عن شعرية البارودي فقال عنها : إنها إدراك فوجدان فنزوع. ثم يعقب د.إليافي بقوله : " إن عقلية البارودي الشعرية هي أبلغ مثل على الذهن السالب والذاكرة التي تعمل على تخزين الانطباعات الواردة إليها فحسب. فالذهن السالب يعكس الإشارات الواردة دون أي تبديل ثم يسلمها إلى الذاكرة لتصنفها وتبقيها في حالتها السالبة

كوحدات خارجية منفصلة يمكن نقلها أو اقتباسها دون النظر إلى علاقاتها ببعضها بعضاً ...هذا عمل الذهن السالب، الجاهز والمقلد أثناء محاكاته) (د.نعيم إليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 75 – 76 .)

ورغم وعود (د.إليافي) أن دراسته سوف تعكف على الشعر في ذاته فالنص هو الغاية والمقصد. لكنه آثر أن يركن إلى الحكم النقدي السائد عن شعرية البارودي بعيداً عن محايثة هذه الشعرية في ذاتها عبر أبنيتها التركيبية والتصويرية والإيقاعية والمجازية كما وعد، بل استشهد بأقوال الشاعر بديلاً عن صوت النص الشعري نفسه .والناقد – يعير سمعه هنا للمؤلف وليس للنص، لنوايا المبدع وليس لبنيان نصه، وكيفيات تخلقه الأسلوبي والدلالي، ومن ثمة خضع الناقد لفكرة المطابقة بين النص وحياة صاحبه حيث الأدب مجرد انعكاس مرآوي لصورة العصر أو لصورة صاحب النص، فالإبداع يساوي المبدع، والسيرة الذاتية تساوي النص عبر أنموذج نقدي تفسيري وضعي يجعل من النص الشعري معلولاً لعلة خارجة عنه، لا فرق هنا بين السبب وهو المحيط الثقافي الحضاري المحيط بالشاعر والأثر وهو الشعر النتيجة العلية لحياة الشاعر وعصره، في ارتباط سببي تطابقي ففي تمام حدوث السبب يكون تمام حصول الأثر.

ومن أجل ذلك استعان الناقد بمفاهيم ومصطلحات نفسية خارجة عن نطاق التركيب اللغوي الخاص بالشعر لتفسير بنية الشعر، تجسد ذلك في تصور الشعر حال تشكيله وتوصيله معاً

ماراً بسببية نفسية شرطية تبدأ بالإدراك فالوجدان فالنزوع. ولعل إحلال مصطلحات علم النفس محل مصطلح الشعرية ذاته في الخطاب النقدي الوضعي المرآوي عند زكي نجيب محمود ثم نعيم اليافي يلتقي بمصطلح الذاكرة الشعرية المستعادة في الخطاب النقدي لدى جابر عصفور لافرق بينهم جميعا إلا فى التسمية التى على غير المسمى. إن معظم نقاد البارودي آثروا التحكم النقدي على الحكم النقدي، ففي التحكم النقدي يطابق الناقد بين أبنية الشعر ومقتضيات الواقع مطابقة آلية تحكمية. ويفسر النص بما يقع خارج إطاره الجمالي واللغوي الخاص به. ينتهج نموذج التفسير الذي قدمه التصور الوضعي الميكانيكي للعلاقة بين السبب والأثر. والنص والواقع وما بينهما من علاقات آلية يستتبع فيها بالضرورة اللازمة حضور السبب حصول الأثر. ومن ثمة كان الجامع المعرفي والثقافي والنقدي المشترك بين جل نقاد البارودي أن الشكل الأدبي لشعرية البارودي قد جاء فضله لاعمدة. بينما أقوال الشاعر أو سيرته الذاتية أو نواياه أو ذاتيته أو محيطه الحضاري والاجتماعي هو العمدة في النقد صاحب القدح المعلي في الحكم والتصور.

ومن البديهي أن الأصول الثقافية والمرجعيات الاجتماعية والحضارية والأفكار النقدية التي كونت شعرية البارودي لا تساوي هذه الشعرية. إذ تحولت هذه الشعرية كائنات مجازية حية مستقلة ساع انفصالها عن رحم الملابسات الثقافية والمحيط الاجتماعي الذي خرجت منه. وإن ارتبطت بها بألف سبب وسبب لكن جل النقاد آثروا

العجلة على الأناة، والتحكم على الحكم، والقاعدة على الإبداع، وتغليب فكرة التطابق بين الشعر والمحيط الحضاري الثقافي المحيط به، وتفسير الشعر بالأفكار التي حول هذا الشعر بما يستتبع تحويل الشكل الشعري إلى شكل نثري في النقد، وفي النهاية ممارسة هذا الاختزال التبسيطي للدلالة الشعرية البارودية المغداقة وحصرها في المعنى الواحد والوحيد للنص، ولعل ذلك كله يفسر لنا لدى جل نقاد البارودي لماذا اتجهوا جميعاً في تحليل شعرية البارودي صوب الاصطفاء النصي، والاقتطاع السياقي لأبيات شعرية دون غيرها من السياق النصي الكلي ليدللوا هاجميعاً على مقصادهم المعرفية وتصوراتهم النقدية والفلسفية، فجل هؤلاء النقاد : جابر عصفور، نعيم اليافي، زكي نجيب محمود، شوقي ضيف، محمد حسين هيكل، عباس العقاد يخضعون لمنهجية معرفية ونقدية تبسيطية اختزالية تتبع إجراءات نقدية قائمة على الاصطفاء الشعري فالاقتطاع النصي فتعميم الحكم النقدي :

والسؤال هنا : هل هذا الإدراك النقدي المعمم نابع من الاستقراء النصي الأسلوبي لشعرية البارودي كلها، أم كان صدى للوعي النقدي السائد لدى النقاد وما يتنازعهم من قيم فلسفية واجتماعية وأدوات معرفية وإجراءات منهجية ؟! ولماذا آثر معظم هؤلاء النقاد إسقاط الذات النقدية على الموضوع النصي المدرك، وإحلال المعارف والنظريات والتصورات محل الشعرية القائمة على المجازات بدلاً من الاشتباك الجدلي الجمالي المعقد بين بنية الشعرية الإحيائية وبنية المقولات

النقدية والتصورات المعرفية والمنهجية والإجراءية للأجهزة النقدية لدى النقاد ؟! مما يعيد بناء النقد والشعر والواقع واللغة والتاريخ من جديد بما يساعد على فتح الآفاق وتدفق التصورات. وانبثاق الممكنات والطموحات النقدية الجدلية الجادة مقترنة بالقدرة على الاكتشاف والقدرة على الحرية وإعادة الفحص والتفكيك وإعادة التركيب وهي لا تكتفي أبداً بالتفسير بل تعيد بناء أنظمة التفسير نفسها من خلال جدلها النقدي الحيوي بالنصوص الإبداعية وما تنطوي عليه من إمكانات معرفية ولغوية وجمالية مائلة للتجاوز والتجديد .

إن الشعر وفاء ووعد. اشتراك وتفرد. بناء وحوار. نظام وحرية. ولعل هذا يفسر لنا ضآلة الإحساس بالحرية والجدل والتاريخ لدى معظم النقاد الذين آثروا منهجية التبسيط الاختزالي القائمة على تقود العقل المعرفي المنطقي الأعمى. فهو عقل مسترق في أغلال النظريات محصور في منطقية المفاهيم والتصورات. وهو عقل استسلامي غير تاريخي وغير جدلي في ركونه إلى النظريات بوصفها منطقاً معرفياً متطابقاً بصورة موضوعية مطلقة مع نفسها من جهة ومع الواقع والشعر من جهة ثانية.تصورات مطلقة لا تتخللها الثغرات المعرفية. ولا الفجوات المنطقية والمنهجية. فقد استنام العقل النقدي الاستسلامي النظري للأفكار معرضاً عن السياق الثقافي الحضاري حال التحامه بجسارات الإبداع وقدرتها الجازية الباذخة على اختراق الأنساق الثقافية والاجتماعية والحضارية التي كونتها وأسستها.

ولعل دراسة عملية متأنية تقف على طبيعة الأدوات المعرفية والمفاهيم النقدية والآليات المنهجية للجهاز المفاهيمي لهؤلاء النقاد وهو أدخل في مجال خطاب نقد النقد – تبين لنا علاقة الخطاب النقدي العربي حول مدرسة الإحياء الشعري بقضايا الحرية والأصالة والتأصيل, والتاريخ واللغة بعد أن لاحظنا الهبوط الواضح لقيمة الحرية الفكرية والتأصيل النظري الخلاق في الممارسات النقدية لهؤلاء النقاد ولعل ذلك كله ليس ببعيد عن طبيعة السياق التاريخي الثقافي الذي نشؤوا فيه, ولقنوا نماذجهم المعرفية والنقدية والجمالية من أصوله ومنابعه سواء داخل النسق الجامعي الأكاديمي أو خارجه.يقول الدكتور شكري عياد: (مالم تكن قراءتنا للنصوص الأدبية تجربة مع الحرية فلن نفهم شيئاً من النصوص الأدبية). (دائرة الإبداع, ص166)

لقد كانت التصورات النقدية السائدة لدى النقاد آنذاك نتيجة طبيعية لتأثر الثقافة العربية إبان عصر النهضة العربية بالطابع العلمي المادي السائد في الثقافة الغربية في القرن التاسع عشر, فقد بلغ الإيمان بالعلم في هذا العصر مبلغاً كاسحاً إلى حد الاعتقاد المطلق في العلم بأنه قادر على حل أي مشكلة ويستطيع تفسير أي شئ في هذا العالم, وقد بلغ الانبهار بهذه الحضارة الغربية لدى رواد النهضة العربية مبلغاً عظيماً فاعتقدوا اعتقاداً جازماً لاريب فيه بأن كل شئ في هذا الوجود خاضع للقوانين العلمية البحتة, فالعلم لا يفلت صغيرة ولا كبيرة في هذا العالم إلا فض سرها, وجلى

غامضها، وكشف عن مستورها حتى الشعر نفسه القائم على المجازات والوجدان والتذوق خاضع بالضرورة لقوانين العلم ومعاييره لا يند عنها ولا يستعصى عليها. وكما ظهر في أوربا نظريات النشوء والارتقاء، والتحليل النفسي المادي، والبيولوجيا المادية، وفيزيا المادة، والجدلية المادية الماركسية، ظهر عندنا نقاد ومفكرون يستظهرون هذه النظريات ويحتذونها حذو القذة للقذة في أجهزتهم النقدية والفكرية .

ومن ثمة صار النص الشعري كائنا ماديا بيولوجيا يخضع للنموذج العلمي الوضعي العلي فهو مجرد وثيقة نفسية أو اجتماعية أو طبقية أو حضارية، إن الخضوع الآلي العضوي الميكانيكي لجل نقادنا للنظريات العلمية الغربية قد جر معظمهم إلى استعارة المرآة العاكسة لتكون إحدى الاستعارات النقدية الأساسية للجهاز المفاهيمي لدى معظم نقادنا والمتأمل في عناوين الكتب والممارسات النقدية لهذا العصر يتأكد من سيطرة هذه الاستعارة حيث النص الأدبي موضوع فيزيقي تجريبي مثله مثل باقي الموضوعات الكتلية المتعينة في أحياز الزمان والمكان والوسط والعرق والحضارة وقد كانت فلسفة الأنواع الأدبية التي لقنها (برونتير عن تشارلز دارون) في نظريته حول النشوء والارتقاء وتطور الأنواع، إلى جوار فكرة الوسط والبيئة التي لقنها (هيبولت تين) عن الفيزياء الكمية للقرن التاسع عشر، وفكرة المحتوى النفسي للاشعور البيولوجي عند (سانت بيف) التي لقنها عن رواد التحليل النفسي الغربي لدى فرويد وغيره :كل

هذه الأفكار النقدية الوضعية كانت رائد المدرسة النقدية الفرنسية في مصر والتي تركت تأثيرها العميق في الرائدين الكبيرين الشيخ حسين المصرفي في كتابه التأسيسي(" الوسيلة الأدبية ") ثم العلامة قسطاكي الحمصي في كتابهم المهم(" منهل الوراد في علم الانتقاد ") ثم تتابع هذا التأثير العميق لدى النقاد أحمد ضيف الذي سبق كلا من الدكتور طه حسين فمحمد حسين هيكل فعباس العقاد فالمازني وإن خضعت لدى الأخيرين لتأثرات المدرسة الانجليزية بصورة أعمق.وجميع هؤلاء النقاد أخضعوا النموذج الشعري ·الإحيائي لهذا الجهاز النقدي المفاهيمي القائم على النموذج العلمي الوضعي التفسيري وما يتضمنه من أدوات معرفية ومنطوقية وما يتخللها من منهجيات كمية اختزالية تبسيطية تتجه صوب النظام والتطابق والضبط المنطقي لحفظ التوازن وطرح التناقض والاختلاف .

وتقع الإشكالية النقدية الوهمية التي أثيرت في الخطاب النقدي إن عصر النهضة ضمن هذا التصور الوضعي المنطقي الآلي في تصور الشعر والفن عموماً، الذي لقنته الثقافة العربية عن ثقافة الفكر المادي للقرن التاسع عشر في أوربا فهو المسؤول إلى حد كبير عن إشاعة هذا السؤال النقدي الوهمي : هل شعرية البارودي كانت قراءاته أم مشاهداته وتجاربه ؟ والسؤال يعكس من وجوه عديدة أسئلة نقدية أخرى في ثقافة النهضة أثيرت في الخطاب النقدي بين أهل الطبع وأهل الصنعة وشعر الشخصية الذاتية، وشعر النماذج

الجمعية الكلية، وما أثير حول ذلك من قضايا وجدليات التأصيل والتغيير والقديم والجديد إلى آخر هذه الثنائيات الفكرية الضدية التي أصلتها فلسفة مادية مرآوية آلية ترى الواقع واللغة والإبداع هويات مستقلة متقابلة منعزلة وتجعل من السيرة الذاتية للإبداع بديلاً من أساليب وأشكال الإبداع. ولعل تأثيرات سانت بيف وبرونتيير وجول ليمتر وهيبولت تين تقع في الأعماق المعرفية والفلسفية لهذه التصورات النقدية إبان عصر النهضة الغربية وتابعتها العربية.

ومن يطلع على كتب طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل وأحمد ضيف ومن قبلهم كتب المرصفي خصوصاً " الوسيلة الأدبية " وكتاب قسطاكي الحمصي "منهل الوراد في علم الانتقاد" من يطلع على هذه الكتب وما ساد فيها المفاهيم النقدية والتصورات المعرفية التي استند إليها جل هؤلاء النقاد في معالجة شعرية الأحياء بصورة عامة، وشعر البارودي بصورة خاصة يدرك على التو آليات التحكم - لا الحكم - النقدي التسلطي في النص الشعري حيث يتم التطابق بين المحيط السسيوثقافي للإبداع ومنطق الإبداع نفسه .

وقد أشار إلى مثل ذلك الدكتور شوقي ضيف حين قرأ شعرية شوقي فرآها شعرية غيرية. وقد أقام كتابه كله عن شوقي (شوقي شاعر العصر الحديث) (ط دار المعارف، القاهرة، سنة 1975م، ص 39، 51 81)، ليقيم الدليل على هذه الفكرة فى أن شعرية شوقي غيرية أكثر منها ذاتية أنانية فقد وهب شوقي فنه وشعره لغيره

وليس لنفسه. ونحن لا نستطيع هنا أن نتصور الذات الشعرية بمعزل عن موضوعها الاجتماعي الثقافي المحيط بها فلا غيرية بدون ذاتية ولا ذاتية بدون غيرية فالأمر أعقد وأخصب مما تصور شوقي ضيف عبر هذه الثنائيات النقدية الضدية الجاسية.

أضف إلى ذلك أن سياق الإحياء الثقافي كان متشابها في جميع الآداب الإنسانية العالمية.إن الآداب الأوربية نفسها في إحيائها الأدبي الحديث رجعت أيضاً إلى الأصول الشعرية العربية القديمة من أجل تنشيط وتأسيس الإبداع الأوربي الجديد، على غرار رجوعهم إلى تراثهم الموروث في الفكر اليوناني القديم ففي أواخر القرن الثامن عشر جاء المستشرق الإنجليزي " وليم جونز " بما اعتبره إضافة مهمة إلى الشعرية الانجليزية والأوربية في عصره وذلك بنشر قصائد من الأدب الفارسي والعربي ...وكان من أبرز ما عنى به (جونز) المعلقات الجاهلية التي ترجم سبعاً منها ونشرها عام 1782 ...فقد وجد جونز في المعلقات قصائد تنتمي إلى الطبيعة في نقائها الأول كما استعاد ما عرف عندئذ بالشعر الرعوي ...مضيفاً أن الأسيويين يتفوقون على سكان أقاليم أوربا الباردة بحيوية خيالهم، وثراء ابتكارهم ...ولقد كانت الفترة التي كتب جونز خلالها هذا الكلام تمثل إرهاصات ما عرف فيما بعد بالشعر الرومنسي في انجلترا ...وعلى الرغم من انتماء جونز للعصر الاتباعي الكلاسيكي غير أنه كان أكثر حساسية بالمتغير القادم وأراد أن يمهد السبيل بطرح نماذج شعرية خارجة على الأنماط الأوربية الكلاسيكية المهيمنة.(انظر

في ذلك .د.سعد البازعي، الأشكال الشعرية : هجرات ومحطات غائبة، الشعر العربي الحديث، مهرجان القرين الثقافي، دولة الكويت. أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين، 10 – 12 ديسمبر، 2005، ج2، ص130 .

لقد وعى البارودي ومن بعده شوقي معنى التأصيل وعياً عميقاً متراحباً، ولعلهما استبصرا في هذا السياق المعقد الحي للتأصيل ربطاً بين كل من الأصالة والتأصيل والرجوع بهما إلى فكرة الأصل، حيث الأصل في اللغة " أسفل كل شئ " ومن ثمة يتحول كل تأصيل تأسيسى ابتكاري إلى لون من الوان السفر المعرفى والجمالى العميق المتجدد-صوب البدايات البكر الأولى، التي تعني القدرة على الحفر النقدي والمعرفي الواعي في القيعان الحية المتجذرة المتجددة في أساسات وعي الأمة وحسها ورؤاها ورؤيتها، وأحسب أن البارودي ومن بعده شوقي لم يعيا من فكرة التأصيل الجامعة لسياقات الأصل والأصول والأصالة معاً ضياعاً للهوية الحاضر أو تلاشيها تحت غمامات الماضي الكثيف بل كانا يعيا من فكره الرجعة للأصول لوناً من ألوان التأصيل الحي للواقع الراهن واستعادة خلاقة لنبض اللحظة الحاينة الهاربة،وهذا التصور النظري العميق كان من وراء التصور الإبداعي الخلاق، بعيداً عن أوهام نقاد البارودي وما أكثرهم حيث حصروا أنفهسم في ثنايات فكرية لجوجة قصاراها الامتلاء بمنطق الإقصاء المتطرف (إما – أو). فالبارودي في نظرهم إما مقلداً خالصاً في تبعيته العمياء للقدماء فهو محضر ذاكرة متخنة بالجمود والثبات.

وإما مجدداً مبتكراً موغلاً في فرادته على غير مثال سابق بل هو السابق إلى ما يقوله إذ القول قبل القائلين مقول. وكلا التصورين يحمل وعياً لا تاريخياً إتباعياً جامداً ويعاني ارتباكات جمالية ومعرفية كثيرة في تصور علاقة الإبداع بالحاضر والماضي معاً. وما زال هذا الوعي النقدي المأزوم يفرز ثقافة مأزومة وواقعاً إبداعياً عربياً مأزوماً. حتى لحظتنا الحضارية الراهنة فليس الرجوع إلى الوراء يعني القطيعة المطلقة مع السير للأمام. كما ليس السير للأمام يعني انبتاتاً حاداً لا رجعة فيه مع خطواته الأولى الماضية. ولا يعني الاختلاف التدريجي للحاضر عن الماضي الاستعاضة المطلقة عن هوية الحاضر والماضي وإحلال فكرة الاختلاف المطلق محلهما .

إن السياق التاريخي العريض لشعرية الإحياء ليس مجرد حالة أكاديمية محضة. ولا نظريات نقدية خالصة بل موقف ثقافي وجودي عام وسياق إنساني موضوعي معقد المسارات من الاتصالات والانفصالات. الاتساقات والمفارقات والتداخلات والتنبؤات. ومن ثمة ليس صحيحاً على الإطلاق أن يكون السؤال : هل شعرية البارودي كانت قراءاته أم تجاريه ؟ فالثقافة النقدية الخلاقة هي ثقافة إحكام السؤال وليس ثقافة إثارة السؤال. ولقد كان سؤال الإحياء الشعري والتأصيل الثقافي أوسع جدلا وأعمق حفرا. وأعقد تصورا من كل تساؤلات النقاد والمفكرين العرب : قدماءهم ومحدثيهم على السواء. لقد كان السؤال المعقد للإحياء يعني أن قوة التعدد آثر من أنانية التفرد. والعظمة الموهومة للتوحد هزيلة أمام خصوبة التنوع

وعظمته التاريخية المتراحبة. أما الانعزال داخل تجاريب الحاضر الراهن دون سواه فهو اختزال موحش واستئصال دامٍ، وعنف أعمى أمام الكثافة اللانهائية لحيوية الزمن، وانفتاحه الباذخ على الحدوث المطلق. فالمعول هنا ليس في سؤالنا : هل شعرية البارودي قراءاته وذواكره أم تجاريبه وشواهده ؟ بل أن نقول : كيف أدمج البارودي الشخصي الذاتي بالاجتماعي الموضوعي بالممكن المستقبلي في حدود اللحظة الشعرية والثقافية للإحياء حتى جعل منهم جميعاً حركة لا سكوناً، وكثافة لا توحداً، واختلافاً لا تطابقاً واختزالاً .

لقد كان البارودي عبقرياً أصيلاً، في قدرته على خلخلة النسق الثقافي والجمالي والحضاري السائد دون كسره والإطاحة به، وإلا انقلبنا من الحرية المنتجة الأصيلة إلى الفوضى المنفلتة المدمرة. وكان البارودي على وعي نقدي وشعري عميق خصيب بآليات التعدد والمرونة والتنوع الكامنة في النموذج الجمالي الموروث، لذا رأيناه يرجع بهذا النموذج إلى أبهى لحظات توهجه وحيويته وصدقه في العصر الأدبية الأول لدى الجاهليين والإسلاميين والعباسيين والأيوبيين حتى استصفى من هذا التراث الجمالي الضخم رحيقه الأسنى وأساليبه الأسمى، مرمماً بها فجوة الحاضر الجمالي المتخشبة المتيبسة على أيامه وذلك بوصل ما انفصل منها بقوة الديمومة الجمالية النضيرة السارية في أصول الشجرة الشعرية المتوارثة.

ولعل شهادة الشيخ حسن المرصفي لتلميذه البارودي النابغة كانت أكثر أصالة ووعياً ونضجاً من كثير مما قاله جل نقاد البارودي

(محمد حسين هيكل – طه حسين – زكي نجيب محمود) الذين حصروا شعرية البارودى فى نقد حدى صارم يخضع لمنطق (إما ـ أو) أى إما بين الذاكرة الماضية أو معاناة اللحظة الحاضرة.

لقد رفض البارودي عن وعي ناضج تعريف الشعر الشائع على أيامه بأنه مجرد عروض وقوافي ونظم. مثلما رفض ذلك من قبل ابن خلدون ثم الشيخ حسين المرصفي من بعده ورأى في الشعر نبض القلب. ولهاث الروح. وتوتر الوجدان. وقلق الفكر. ولذلك رأيناه لا يرى الشعر مجرد آليات النقاد وقواعدهم البلاغية والنقدية بل هو يباشر بصورة حية أصيلة النصوص الشعرية العربية ويطالعها مباشرة لدى المطبوعين الأصلاء منهم من الجاهليين والإسلاميين والعباسيين ومن ثمة ينتمي البارودي حسب رأي العقاد إلى أولئك الشعراء " الفطريين الذين تلقوا فصاحة الأساليب من الشعراء والكتاب. من دروس الصناعة التي تعطي الرسم والقاعدة لا تعطي النموذج والمثال) (عباس العقاد. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. ص13 .

ولعلنا لو رجعنا للكتاب القيم الذى كتبه الدكتور عبد الحكيم راضى عن (النقد الإحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث: الاستمداد المباشر من التراث ". ج1.. دار الشايب. القاهرة. ط1. 1993. ص 189–199.) لوقفنا على حقيقة أن معظم ما وقفت عليه مدرسة الديوان من مفاهيم نقدية وجمالية قد جنت ثماره البهية مبكرا من الحديقة النقدية المزهرة للشيخ المرصفي في كتابه " الوسيلة الأدبية لعلوم اللغة العربية ". ولعل هذا يوضح لنا من بعض الوجوه

كثيرا من الارتباط وضيق الأفق والاختزال الفقير الذي مارسه نقادنا الرواد في أوائل القرن العشرين على شعرية البارودي ومن بعده الشاعر العظيم أحمد شوقي رائد الموجة الثانية المبدعة للتجديد الإحيائي العظيم في مصر والوطن العربي .

لقد اختزل هؤلاء النقاد (محمد حسين هيكل وطه حسين وزكي نجيب محمود والعقاد وغيرهم) الكثير والكثير من خصوبة المنظومة المفهومية المعقدة للتجديد الإحيائي التي كان الرائدان العظيمان (المرصفي والبارودي) على وعي عميق أصيل بها. فقد آثر هؤلاء النقاد في اتصالهم النقدي بالإحياء لوناً من ألوان النقد الحماسي المندفع القائم على الفقر الفكري المختزل للسياقات الحية المتعددة المتداخلة للإحياء. آثروا لوناً من الانفصال الخارجي الفقير على الانفصال التاريخي الحيوي الداخلي الملتصق بالتاريخ واللغة والذات والهوية. فقد تصوروا اللغة والواقع والتاريخ والفكر أشتاتاً متقابلة لأنهم لم يقفوا على القدرة النقدية الخلاقة التي تمكنهم من الوقوف على فجوات الانفصال السارية ضمن – لا خارج – النموذج النقدي والثقافي للموروث الاتصالي السائد. فآثروا أن يروا الانفصال في مواجهة الاتصال ولبس ضمنه وخلاله وطيه. ولذلك كانت معظم نقودهم انفصالية حدية قائمة على الصراع والتفتت والاتهام أكثر مما هي مرنة وخصيبة متعددة قائمة على التواصل الرحب العميق الودود. والتواشج الحي المنتج.

ولست أدري هل لهذا الوعي النقدي والتلقي الثقافي لشعرية

الإحياء علاقة بلون الحرية الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تنشأ هؤلاء النقاد في أكنافها وترعرعت مفاهيمهم النقدية في سياقها التاريخي الخاص بهم.ولعل في تلقيهم النقدى الثقافى للمفاهيم النقدية الغربية علاقة بذلك إذ فصلوها عن سياقها التاريخي والمعرفي والفلسفى في الغرب ثم زرعوها عنوة واعتسافا في ترتبتنا الثقافية فزادت غموضاً وانفصالاً؟!! ربما كان الأمر كذلك. ولكن ما يعنينا هنا بصدد شعرية الإحياء هو الوقوف على فقر المفاهيم والتصورات حال انفصالها عن سياقها التاريخى الثقافى والتي تمكنت من عقول النقاد ولغتهم ومفاهيمهم وممارساتهم النقدية حتى أضعفوا من تواشج العلاقات المعقدة بين ماضينا الجمالي والثقافي وحاضرنا الراهن مما أفقروا من قوة توجهنا الجمالى والمعرفى الرشيد صوب المستقبل .

ولعلنا نوافق الدكتور مصطفى ناصف عندما وصف أزمتنا الثقافية في التحديث والتجديد فقال " كلما قرأنا شيئاً " عند الغربيين " عصفت بنفوسنا عاصفة لا تهدأ إلا إذا أقمنا علاقة تداخل بين قديم وحديث. ولا يستطيع كثيرون أن يطمئنوا إلى التراث إلا إذا لبس كل يوم لبوساً جديداً وكان قادراً أن يواجه كل شئ) .(د.مصطفى ناصف. اللغة والتفسير والتواصل. عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون. الكويت. يناير 1995م. ص247 .لقد استبدل نقادنا لونا من التفكير الأحادي المغلق الفاصل بين إرادة المعرفة وإرادة الحياة. وبين القدرة على التفكير النقدي لتغيير

حركة الواقع والتاريخ من داخل حركة التاريخ والواقع واستبدت بهم الرغبة الفكرية الملحة في إسقاط المفاهيم والتصورات بعيداً عن جسد الواقع ومتطلبات التاريخ، ومقتضيات التواشج والاتصال، إن تجريد الظاهرة الثقافية والأدبية من السياق التاريخي والقيمي المعقد الذي أوجدها وقصرها على لون واحد من الفكر، أو سياق متوحد من الثقافة أو حتى لون وحيد من القيمة هو تدمير للأدب والحياة والثقافة والتاريخ والذات .أقول هذا حتى نراجع أنفسنا كثيراً فيما ألفناه من تصورات ومعتقدات عن شعرنا وثقافتنا وتاريخنا، لعلنا نفتح أفقاً جديداً من الإمكان والتوقع والأحلام والآمال وسط هذا الفقر التاريخي العربي البنيوي !!

لقد تصور معظم نقاد البارودى وشوقي قدماء ومحدثين السياق التاريخي الثقافي المعقد لحركة الإحياء، تصوراً أحادياً فقيراً أقرب إلى الخط الأملس المستقيم، والتتابع السببي الضحل، ولم يتصوروه أشكالاً متعددة متداخلة متنامية تتنازعها كثافة الزمن ما بين الإحكام والإحجام، والنظام واللانظام والموضوعي واللاموضوعي. لقد تلبست في المنظومة الثقافية الكثيفة للإحياء إرادة المعرفة بإرادة الحياة دفعة واحدة، لقد كان السؤال الإحيائي النهضوي لدى الرواد يعي أن حركة التاريخ والثقافة واللغة ليست حركة دائرية مطلقة، كما تصور معظم نقاد الإحياء وعلى رأسهم الدكتور جابر عصفور في دراستيه الشهيرتين : " الشاعر الحكيم "، و " الخيال المتعقل) .(وقد نشر الأولى بمجلة فصول في المجلد الثالث الخاص بشوقي

حافظ، ع2، يناير – مارس 1983، ص119 – 153، ونشر الثانية بمجلة عالم الفكر الكويتية) .

إن تصور جابر عصفور للخيال الإحيائي تصور فقير فيه كثير من الاختزال الجمالي والإقصاء المعرفي للمنظومة التخييلية المعقدة للإحياء، فقد آثر جابر عصفور ومن قبله كمال خير بك وأدونيس ومن بعده محمد بنيس آثروا جميعاً سياق الصرامة النظرية على السياق الرحب المغداق للإبداع. وقد أجمعوا على رؤية السياق الثقافي العام للإحياء خارج الزمنية والمكانية ضمن رؤية نقدية أصولية مختزلة، مطلقة، تجعل من الحقل الإبداعي المتعدد الجسور معمل تشريح نظرى صلد لإثبات صحة المقولات والنظريات والمعايير على العكس من نقاد آخرين كانوا أعمق جدلا وأخصب رؤية لسياق الإحياء بصورة عامة فقد جعل هؤلاء النقاد من سياق النظريات النقدية حقل فحص واختبار وجدل مع الإبداع الإحيائي والسياق التاريخي والثقافي المحيط به .

ويقدم أدونيس مثلا هذا التصور النقدي الإقصائي الذي يختزل الإبداع الإحيائي العظيم لشعرية شوقي: ليراه مجرد ظاهرة لغوية لا زمنية، فما كان يحرك شوقياً فيما يرى أدونيس هو تدارك الهبوط في تاريخية اللغة الشعرية العربية من جهة، ووضعها في اتجاه الصعود من جهة ثانية، ولقد فعل شوقي ذلك من خلال استعادته النموذج البياني العربي القديم، فشعرية شوقي إذن فيما يرى أدونيس تصدر عن نظرة : المعنى / الأصل).

لقد تصور أدونيس وجابر عصفور ومحمد بنيس فكرة المثل الأعلى الجمالي لشعرية الإحياء من جنس الاستعارات النقدية النسقية الصارمة التي تحكمت بجهازهم النقدي جميعاً وهي مرآة ماهوية مطلقة تربط ربطاً اختزالياً كمياً بين حقيقة الإبداع ومجمل الظروف الاجتماعية والثقافية والجمالية التي أنتجته. في صورة تنظيمية تراتبية صارمة لا تعرف التناقض والاختلاف والتحول والاختلال الإبداعى إلا قليلاً أو داخل الإطار النسقي للمرآة نفسها لا خارجها. ولذلك تصور هؤلاء النقاد شعرية الإحياء محض ذاكرة مستعادة أو مستعيدة لفكرة الأصل الذي لا يتغير. والهوية التي تطابق ذاتها. والاستمرارية العارية عن أي اختلال وانفصال.لكن شعرية الإحياء أحست بعمق وأصالة هذا التوتر العلائقي المعقد بين أنظمة اللغة والشعر وأنظمة الحضارة والثقافة أعمق وآصل مما أحست به نظرية – نظريات – النقد. لقد تصور الشعر الإحيائي الشعر وأنظمة الثقافة العربية من حوله في صورة أقرب إلى التكوكب المجري الموغل التعدد والتداخل والتنامي في حين رأته النظرية النقدية في صورة أقرب إلى ملاسة المعنى الواحد. واستقامة الخط السببي المستقيم فقراً وتطابقاً وتكراراً.

لكن شعرية الإحياء لدى البارودى وشوقى كانت أعمق من ذلك وأخصب لأنها زمنية وجودية تاريخية حضارية. قبل أن تكون زمنية ثقافية جدلية نظرية.لقد كان علي النقد والنقاد أن يتصوروا أن شعرية الإحياء كانت لا تتمثل المثل الجمالي الأعلى لدى الجماعة

على صورة واحدة لا تتغير، بل كانت تتصوره أشكالاً عديدة متباينة متداخلة منها ما يجذب الحاضر الفارغ لأصالة الماضي المقتدرة، ومنها ما يهيئ أعمق ما في الحاضر للالتحام بآصل ما في الماضي تهيئة للوثوب إلى مشارف المستقبل القريب البازغ ومنا ما يتجاوز خلق نماذج جمالية ومعرفية للتهيؤ والحرث والإعداد إلى خلق نماذج جديدة بازغة قادرة على صنع البذرة الأولى للتجديد والابتكار، وبالطبع ليس بالقليل أبداً أن تحرث التربة المقفرة الجديبة وتهيئها للخصب الجديد، كما ليس بالقليل أبداً أن تبذر حياة الجنين الجديد ليملأ الأفق المعتم المضبب بالملامح المشرقة، والعلائم المستنيرة الواضحة، فبداية التجديد هي الإحاطة العميقة البصيرة بكل أشكال القديم، ولا يمكن أن نقف على العلامات الأولى البازغة للنماذج الجمالية والمعرفية الجديدة الشارخة إلا بالقدرة على استنضاب كل أشكال النماذج الجمالية القديمة الشارحة .

ولعل هذا التصور العلمي المفهومي لا ينطبق فقط على سر تطور أشكال الجمال في الشعر والفنون جميعاً بل ينطبق بالمثل – وإن اختلفت الظروف والمقاصد – على سر تطور النظريات العلمية في العلوم التجريبية أيضاً إن تغيير فهمنا للغة والإبداع والواقع والعالم يعني من الأساس تغيير أدواتنا النقدية والمعرفية في فهم العالم واللغة والإبداع، ومن ثمة شاب الجهاز المفاهيمي والمعرفي والمنهجي لنقادنا في رؤيتهم للإحياء الشعري ما يشبه الخلل والاضطراب في تصور الحركة النقدية التاريخية الخلاقة حال جدلها ما بين الاستقرار والاختلال والتنظيم.

وهذا التعدد المعرفي والجمالى والحضارى الكثيف هو ما جعل من شعرية الإحياء شيئا مختلفا عما تواتر فى نقود العقل الأعمى لدى جابر عصفور وأدونيس ومحمد بنيس وكمال أبو ديب وكمال خير بك مثلاً ممن تعرضوا لشعرية الإحياء من منظور الكيانات النقدية والمنهجية البنيوية المغلقة القائمة على مفاهيم : الماهية والهوية والسببية الخطية والذات والموضوع، وهي منهجية علمية لا تاريخية في أكثر جوانبها يحكمها المنهج العلمي الاختزالي الكمي الموضوعي الأبكم الخاضع للمقولات والنظريات ولو تأملنا في الممارسات النقدية لهؤلاء النقاد لتحققنا من ذلك فوجدنا أن نسبة التضخم النظري لديهم تعلوا نسبة الاستشهاد التطبيقي أضعافاً مضاعفة، وإذا عكف أحدهم على نص إبداعي مستقل بالتحليل والتأويل اتخذ من النص مناسبة لإثبات النظرية وليس لإقامة جدل معها وفحصها وإعادة ترتيب تصوراتها من جديد ذلك أن الناقد الأصيل يدرك عمق الفجوة بين الأدوات المعرفية والثقافية للنظرية النقدية والجسارات الخلاقة لمجازات الأدب، وأن وظيفة النقد يجب أن تتجاوز مجرد إتقان الأدوات المعرفية والثقافية والحضارية المحيطة بالأدب لأن الجميع يعرف ذلك وهي مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، أما غير المألوف ولا المعروف فهو أن يمتحن الناقد أدواته في ضوء الشعر نفسه بوصفه المحك الأول والأخير لاستنطاق الرؤية والرؤيا فالنص الإبداعي لا يعيد رسم الواقع وكفى بل يتجاوزه إن قليلاً أو كثيراً ويحطم جل قدراتنا العرفية والمعرفية عن هذا الواقع من خلال اختراقاته المجازية اللعوبة.

وعلى عكس هذا التصور النقدى الإقصائى الفقير، كان الإحياء الشعرى والثقافى حركة معقدة متعددة الاتجاهات والرؤى وهى أقرب إلى التداخلات والانسجامات والمفارقات يتداخل فيها المستقيم بالدائري بالمنفلت دفعة واحدة عبر نسب ثقافية إبداعية جدلية متفاوتة من التفاعل التاريخي والتداخل الإبداعي، والتلاقح الثقافي. لقد تصور الإبداع الإحيائي مفهوم الزمن تفهماً مغايراً عما فهمه نقاد الإحياء، فزمنية الإحياء ليست زمنية تخارجية ظاهرية تلصق على حركية الإبداع من خارجه بل هي زمنية ثقافية داخلية واسعة معقدة فالوقوف على ماضي الذاكرة الجمالية الجمعية لا يعني مجرد الوقوف على مجرد المضي الزمني والانقضاء الثقافي، بل يعني فيما يعني إعادة تأسيس للحاضر من خلال ارتكازه على ما يجب أن يؤسس عليه حتى يتسنى له من بعد الانطلاق صوب المستقبل.ولقد أبان إليوت من قبل في بحثه عن " الموهبة والتقاليد الجمالية " عن فكرة التراث أو فكرة التاريخ بقوله بأن التقاليد الجمالية والمعرفية ليست مجرد زمن ماض بل هى ديمومة زمنية حاضرة دوما فى جسد الحاضر والمستقبل معا، وما يقوله إليوت لا يبتعد عما قصدنا من فكرة " تأصيل الأصول " التي تخلى عنها معظم مفكرينا وسياسينا في قيادة الواقع والثقافة العربية، وتوجيه العلوم والمنهجيات، بل تم تصنيع أشكال من الجدل الثقافى تخدم السلطة أكثر مما تخدم الواقع، وتؤسس نمواً حضارياً إنشائياً معوقاً، أكثر مما تساعد على خلق واقع فعلي، لقد فضلت النخب الثقافية في الوطن العربي أن تؤسس

لصناعة الكلمات بدلاً من تأسيس صناعة الواقع. وفضلت اجترار التاريخ على إنتاج التاريخ. وأضفت على الواقع العربى أوهاماً لفظية واستعارية وإنشائية حتى توهمنا بأننا نملك لغتنا وواقعنا وتاريخنا بالفعل، لكننا كنا نخادع أنفسنا وأفكارنا وواقعنا بالتغنى بالحداثة الشكلية دون تأسيسها تاريخيا فى واقعنا العربى.

لقد نظر المفكر المغربي الدكتور عبد السلام بن عبد العالي في كتابه " في الانفصال " أن العرب المعاصرين شغلوا بنمط استنساخي من التحديث العلمي الأجوف. وكان قدماؤنا أكثر وعياً بمفهوم التطور والحركة والتحديث من المحدثين أنفسهم. فقد رسخ القدماء مفهومات جديدة كانت تعمل ضد ما ترسخ من عادات. كما ((استطاعوا أن ينفتحوا على تيارات فكرية مجددة كان من شانها أن تحول مفهوم الثقافة ذاته وتبدل دورها في تغيير الذهنيات وتكوين أفراد قادرين على " التفاعل الناضج " مع مستجدات الواقع وتغيرات التاريخ. ...وأدركوا أن ما يحصل لا يستمد من فحواه أكثر ما يستمدها من طرق تحصيله. وأخذ الإدراك يسود بأن الثقافة تفاعل مع الواقع والآخر والذات. وليست تشرباً بالنماذج وتكريساً لقيم. وأمكنت إعادة النظر في كثير من التأويلات الراسخة والمفاهيم الجامدة بهدف إرساء أسس للثقافة لا تستنسخ النماذج أياً كان مصدرها. ومهما ترسخت جذورها ....ولم نعد الآن نهتم بتشرب الحداثة بقدر ما أصبحنا ننشغل بالتنظير والتغني بها)).

ومن هنا كان رواد الشعر الإحيائى أكثر أصالة فى الوعى بالسؤال

الإحيائي من نقاد الإحياء، فقد رأوا أن قوة التعدد أغنى من العظمة الموهومة للفرادة الشخصية المنعزلة، فسياق التوحد الإبداعي الذاتي يمثل هزالاً أمام التنوع الأدبي والتشابك التاريخي والتفاعل الحيوي الثقافي، فالانعزال الإبداعي في حدود راهنية الحاضر وتجاريبه منفصلاً عن حيوية النسق الثقافي التاريخي المحيط بماضي الأمة وحاضرها يمثل لوناً من ألوان الاختزال الموحش .

لقد عانى الخطاب النقدي العربي من ارتباكات معرفية وثقافية وجمالية كثيرة بخصوص تصور علاقة شعرية الإحياء بموروثها الثقافى من جهة وبواقعها التاريخي المحيط بها من جهة أخرى، ولعل أكبر صورة من صور هذا الارتباك والخلط تمثلت فى غياب السياق التاريخي للنقد، واغتراب النظرية النقدية عن مقتضيات الجدل، ومتطلبات التاريخ، وجدليات الهموم الثقافية المحلية للإبداع. لقد آثر نقادنا لوناً من ألوان التكييف النقدي السلبي حيث أعلوا من صوت النظرية ومقتضيات النظر، على حساب صوت التاريخ وحيوية الإبداع. إن السياق التاريخي الجدلي المعقد للإبداع ليس مجرد حالة أكاديمية، ولا نظريات نقدية محضة، بل موقف ثقافي ووجودي عام،فالنقد حالة اجتماعية ثقافية قبل أن يكون موقفا جماليا من العالم والمجتمع. وما زال الوعي النقدي العربي مأزوماً يفرز ثقافة مأزومة وواقعاً إبداعياً أكثر تأزماً وارتباكاً.

يقول جابر عصفور في نقده لمدرسة الإحياء واصفاً زمنية شعر الإحياء " في زمان هذا الكون المحكم تتحرك عناصر الطبيعة حركة

مطردة، تخضع لنواميس ثابتة، وتعكس قوانين دائمة، وأهم ما يلفت الانتباه في هذه الحركة دورتها المنتظمة التي تتكرر معها الحركة، متعاقبة تعاقب الليل والنهار ....ولا يبدو جديداً مع هذه الحركة سوى تجلياتها المتغيرة، التي تنقلب من حال إلى حال، تقلب النجم ما بين الظهور والغياب .....ولكن تعود هذه التجليات المتغيرة إلى علية الحركة نفسها، فتتعاقب العناصر والظواهر ....وعلى هذا النحو تتعاقب حركة الفلك الدوار بين نقيضين متقابلين، تنطوي عليهما استدارة الدائرة أو الدولاب فتتعاقب ظواهر الطبيعة نفسها ما بين الليل والنهار، والغروب والشروق ....وتظل حركة الزمان الأبدي لهذا الفلك الدوار حركة دائرية يتعاقب فيها النقيضان ....ويقترن الدهر في هذا السياق بالأيام والحياة والدنيا والناس ولكنه الاقتران الذي يشي بسطوة العلة المطلقة التي تنطوي عليها الحركة الدائرة بالإنسان بين نقيضين هما الميلاد والموت والبقاء والزوال ....وتظل العلاقة بين الدهر والإنسان علاقة أزلية على نحو ينسرب معه الحاضر السالب في ثبات مطلق، يتجاوز الزمان المتعين، أو المكان المحدد، وما ذلك إلا لأن الحاضر السالب يعكس نفسه على الماضي فيجعله صورة له، كما يعكس نفسه على المستقبل، فيصبح المستقبل تكراراً للماضي، وينعكس سلب الحاضر على حركة الدائرة الكونية ليصبح سلباً مطلقاً يقترن بسطوة هذا الدهر الأزلي، وتصل أزلية الدهر ما بين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل فتجعل معه زمناً واحداً مطلقاً ثابتاً في سلبه الذي هو انعكاس لسلب الحاضر في آخر المطاف)

(جابر عصفور، الشاعر الحكيم، مجلة فصول، مرجع سابق، ص 141 – 147 .

لقد اقتطفنا النصوص النقدية السابقة لجابر عصفور من مواطن نقدية كثيرة في دراسته للإحياء الحكيم، لكنها لا تتبدل ولا تتغير صنيع الموازي النقدي للأنموذج الإحيائي الذي لا يتغير ولا يتبدل، حيث يتطابق فيه سلب الأزمنة وفراغ الأمكنة والثبات التجديدي المطلق لميتافيزيقا الأنموذج المتعالي على شروط الزمان والمكان، والشيء الملفت للنظر النقدي هنا يتبلور في أنه إذا كان المفهوم المعرفي والثقافي للمنظومة الإحيائية هو التنكر المطلق للشروط الحضارية والتاريخية لراهنية اللحظة الإحيائية، والسفر المطلق صوب الماضي المنقضي، والتاريخ المنتهي، والتكرار الأزلي للزمان والمكان والهوية واللغة والشعر، فأين يكمن فعل الإحياء الحضاري برمته وفي العمق منه الفعل الشعري الساعي للسيطرة التشكلية والمجازية على جل المتناقضات الحضارية المحيطة به بغية إعطاء شكل ودلالة للعالم والواقع والتاريخ واللغة ؟! فهل استطاع الفعل الشعري الإحيائي في كده اللغوي والثقافي والمعرفي والجمالي السيطرة على اللحظة الحضارية الإحيائية بكافة تناقضاتها وتداخلاتها ثم رفعها إلى مستوى الشكل الشعري الدل ؟ وإذا كان ذلك قد تم بالفعل في شعرية الإحياء وبصورة من الصور فما دلالات ذلك على المستوى الحضاري والجمالي والمعرفي والثقافي ؟!

إن حصر جابر عصفور المنظومة الإحيائية المعقدة برمتها داخل

أشكال أسلوبية ثنائية ضدية يفقد هذه المنظومة الشعرية تاريخيتها وحيويتها وتعددها وترامياتها الجمالية والمعرفية بين الحاضر والماضي والمستقبل علاوة على أن أي ممارسة نقدية لا يمكنها أن تتم دون عمليتين متداخلتين وحتميتين هما الاختزال وإعادة التركيب. فالنص النقدي أصلاً – أي نص – قراءة خاصة للنص الإبداعي تبين من خلالها ممكناً وحيداً من الممكنات العديدة لهذا النص وفق منظورها المعرفي والمنهجي مقصية ممكنات أخرى كثيرة بالضرورة من الممكن أن تنظر للنص الإبداعي من منظورات نقدية ومعرفية ومنهجية أخرى. ومن ثمة نرى أن قيمة الاختلاف والتعدد والحرية قيم أصيلة وضرورية بين المنظورات النقدية المتعددة. فالاختلاف النقدي ضرورة من ضرورات الحياة ثم الثقافة من جهة. كما أنه ضرورة من ضرورات الإنتاج المعرفي والجمالي الخلاق للنظرية والحياة معاً.

إن الإحياء الشعري ليس منظومة فكرية أو نحوية أو بلاغية حتى نصبها في مقولات جابر عصفور النظرية عن أزلية الدهر. وتكرارية التاريخ. واستلاب الحاضر. وتحكم الماضي. وفراغ المستقبل. ذلك أن (ما خلفه شوقي مثلا من نصوص مختلفة ليس مجرد نصوص فنية جمالية. بل إن هذه النصوص تتعدى كفاءتها الجمالية لتصبح لها الكفاءة الحضارية. أي تصبح لها القدرة على أن تكون نظاماً فوق النظام اللغوي ...إن إنتاج شوقي كله ينحو نحو أسلبة نظام الحياة ...وإذا كان قد رأينا أن النظام الذي يعيشلا في إطاره شعب من الشعوب هو خلاصة تركيبة حضارية معينة فإن شوقي بتكوينه النفسي

والثقافي أكثر أدباء العصر الحديث استيعاباً لمكونات نصوص هذه الحضارة كان يدور في فلك النظام الذي يعيش فيه الشعب المصري بخاصة والعربي بعامة ....والحضارة لا تعني الثبات بل تعني إعادة التنظيم على الدوام والدافع الذي كان يدفع شوقياً إلى الاستقاء من منبع التراث ابتداءً من الشعر بإيقاعه ولغته إلى موضوعات سر حياته وقصصه. ...هو تذكر تراث الماضي لصالح الحاضر الذي يثير في الإنسان الإحساس الدائم بالقلق. وذلك من أجل مستقبل مأمول ...وبذلك استطاع شوقي أن يواصل العملية الحضارية من خلال هذا التفاعل العميق كما استطاع في الوقت نفسه أن يضيف إلى رصيد التراكمات المعرفية رصيداً آخر ...ولم يكن شوقي ينظر إلى الدور الحضاري للعملية الفنية بوصفه مجرد تذكر للماضي بل إنه كان ينظر إلى إبداعي بوصفه أداءاً متصلاً للعملية الحضارية) (د.نبيلة إبراهيم. شعبية حافظ وشوقي. مجلة فصول. مج3. ع2. 1983. ص214-215).

لقد كان مصطلح الإحياء من أقسى الكلمات وأخصبها فى خطابنا النقدى المعاصر كما تصور مصطفى ناصف.ففى رأيه أن معظم نقادنا المعاصرين لم يتصوروا علاقة القديم بالجديد تصورا جدليا متداخلا. بل نظر النقاد من خلال ضيق الكلمات.وصرامة المنهج.واتساق التصورات.وصرامة القواعد. لا من خلال سعة الخيال.وفجوات الإبداع. وتعدد نشاطات الوعى النقدى فثمة فارق نوعى كبير بين نظرية النقد والوعى النقدى.ولعل مصطفى ناصف

قد لفت الانتباه إلى الإحساس العميق بأزمة الخطاب النقدي المعاصر بخصوص شعرية أحمد شوقي فقد رأى معظم نقادنا شعرية شوقى من خلال حس الأزمة النقدية وليس من خلال حس الجدل النقدى الخلاق.فهم إما مشدودون بعنف لماضى الأنا أو بعنف مماثل لحاضر الآخرين.ومابين العنفين الرمزيين افتقد الخطاب النقدى العربى كثيرا من إمكانات حريته واتزانه.يقول مصطفى ناصف:(إن النقاد تساءلوا عما لم يحققه شوقي فضاع ما حققه. وما يحققه الشعراء لا ينكشف دون مبالاة ومحبة ضروريتين).

ومن المعروف أن التفكير النقدى وفقا لمنطق القواعد والنظريات يختلف عن التفكير النقدى بمنطق الرحابة والجدل والفحص والتفكيك والبناء. ولعل هذا الإحساس العميق بمنطق الأزمة النقدية حول شعرية الإحياء عامة وشعرية شوقى خاصة ـ قد بلغ ذروته لدي الناقد الكبير ((مصطفى ناصف)) عندما أطلق صيحته النقدية مدوية قائلا : ((لم أزعم قط أن شعر شوقي لا يفضل بعضه بعضاً. لكن القضايا التى نشأت حول شوقي كانت رمزا اضطراب كثير فى حقل الملاحظة الأدبية ... لقد تصورنا أن الشعر كان مقيداً حتى أتاح الله له من يحرره. تصورنا الشعر أنماطاً يدفع بعضه بعضاً، كما يدفع الناس بعضهم بطرق خافية فى مجتمع قاس. الغريب أن هذه المصطلحات وجدت من الدارسين الغربيين من يتشكك فى صلاحيتها. ويتعفف عن استعمالها ... لقد تناسينا مع ذلك أن جملة هذه الاصطلاحات استعيرت للتعامل مع مجتمع لم يعرف

الثورات الصناعية ولم يزدهر في عمق حياته العلم والحاسة العلمية، لكنا آثرنا أن نقتبس مصطلحات نشأت متأثرة بهاتين الظاهرتين، هل كانت هذه المصطلحات عوناً واضحاً على كشف وعي قومي يتحسس عقبات وجوده، لا أظن أن هذه المصطلحات قد ساعدت على توضيح استجابات مضطربة، وبحث معوق،وحركة حياة تنتابها الأعاصير، ما أكثر ما أعوزنا التفريق بين فكرة صحيحة وفكرة مفيدة ... وهكذا تفرق الشعر دون أن يجتمع، أليس من الجائز أن يكون تكاثر المصطلحات أمارة ضعف الوجود الباطني، أو ضعف تماسكه هكذا خرجنا على تقاليد القراءة التى كانت تستغنى عن المصطلحات والقوالب، لأنها مشغولة بفهم الكلمات، إن كثرة الانبهار بالمصطلح تعوق دون النشاط الحر).وهذا التصور النقدى المبدع يرى شعرية الإحياء بل الإبداع بصورة عامة عالما مركبا ديناميا موارا بالتنوع والتحول والإمكان اللانهائي حتى لو صدر عن مجمل الأنظمة اللغوية الجمعية التي تشكل في حواضنها الثقافية والمعرفية والأيديولوجية سنين طوال .

إن النقد أيضا مثله مثل الإبداع يعني ضمن أصوله الجوهرية الخلاقة فتح الواقع والتاريخ والعالم واللغة والهوية لا غلقهم بالنظريات والمنطق والمناهج داخل جواهر نقية مطلقة، أو حقائق كلية شاملة، ومن هنا فقد رأى مصطفى ناصف النموذج الشعري الإحيائي نماذج عديدة متباينة متداخلة، فيها ما فيها من التعبير الذاتي الأصيل المصور لحياة الشاعر وبيئته أصدق التصوير وفيها التعبير الموضوعي

الجمعي المصور لحياة الجماعة أعمق التصوير وفيها التعبير البسيط العفوي الصافي الذي خلع عنه أوزار التكلف وأشكال التصنع ليعود إلى صفاء الطبيعة وسذاجة الروح وعفويتها. ومن ثمة علينا أن نتصور أن شعرية الإحياء كانت لا تتمثل المثل الجمالي الأعلى لدى الجماعة على صورة واحدة لا تتغير ولا تتبدل. بل كانت تتصوره أشكالاً حية متداخلة منها ما يجذب الحاضر الفارغ لأصالة الماضي المقتدرة. ومنها ما يهيئ أعمق ما في الحاضر للالتحام بأصل ما في الماضي تهيئة للوثوب إلى مشارف المستقبل القريب البازغ ومنا ما يتجاوز خلق نماذج جمالية ومعرفية للتهيؤ والحرث والإعداد إلى خلق نماذج جديدة بازغة قادرة على صنع البذرة الأولى للتجديد والابتكار

ولانريد أن نستقصي الاجتهادات النقدية المتعددة حول فلسفة الإحياء عامة وشعرية الإحياء خاصة.بل نود ان نشير هنا أن ثمة اجتهادات نقدية كثيرة رأت شعرية الإحياء بصورة أكثر جدلاً ورحابة وتعدداً مما رآها جابر عصفور.وسوف نعرض هنا لأمثلة أخرى من الممارسات النقدية المختلفة لنقاد آخرين مثل :محمد مصطفى بدوي وشكري عياد ونبيلة إبراهيم وقفت أمام شعرية الإحياء أو قل أدلت بدلوها النقدي والمعرفي في الجدل النقدي الإحيائي بوصفه تاريخاً قومياً وثقافياً وجمالياً معقد التركيب متراحب الدلالات. خصيب الجدليات. كثيف الزمنية. وهي على العكس من الاختزال النقدي الفادح والإقصاء الحضاري الرمزي العنيف الذي مارسه كثير من نقاد الإحياء من منظور الكيانات النقدية والمنهجية المغلقة القائمة

على مفاهيم : الماهية والهوية والسببية الخطية والذات والموضوع. وهي منهجية علمية لا تاريخية في أكثر جوانبها يحكمها المنهج العلمي الاختزالي الكمي الموضوعي الأبكم الخاضع للمقولات والنظريات.بعيدا عن الفعل الحضاري القومي الكثيف لحركة الإحياء المحتدم بالتعدد والتنوع والترامي.إن الزمنية الإحيائية كانت جماعا معرفيا جماليا موغلا في الكثافة والتعدد والترامي فيها من الاتساقات بقدر ما فيها من المفارقات. ومن اللانظام بقدر ما فيها من زمنية التكرار الأزلي. والدوران الرتيب. فلم تكن حركة الإحياء حركة واحدة أو حتى حركتين أو ثلاثة .

وعلى العكس من نقود جابر عصفور وأدونيس ومحمد بنيس يأتى نقد الدكتور محمد مصطفى بدوي في دراسته القيمة " الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي " وقد نشرت فى نفس عدد فصول الذي نشر فيه جابر عصفور دراسته عن (الشاعر الحكيم). فقد رأى الدكتور بدوي أن جل النقاد قد ترددوا في هاوية التعميمات والأحكام المطلقة بخصوص شعرية شوقي. وقد رأى الدكتور محمد بدوي أنه على الرغم من تلك المؤلفات العديدة التي وضعت لدراسة شعر شوقي لا يزال شوقي بحاجة ماسة إلى معالجته بالتفصيل بوصفه شعراً لا بوصفه وثيقة اجتماعية أو تاريخية أو فكرية. ومن ثمة وقع جل نقد الناقدين لشوقي في إطلاقية فكرية لا تاريخية مثلما اتهموا شوقياً بإطلاقية عقلانية كلاسيكية. لقد أحبوا أن يروا آثار أفكارهم النظرية في شوقي. وأعرضوا عن رؤية تصوراتهم المعرفية ومعاييرهم

النقدية في ضوء شعرية شوقي أو حال جدلهم التاريخي الجمالي والمعرفي مع شعرية الإحياء كاملة. ثم يستنتج الدكتور محمد بدوي بعد دراسته لقصيدة (الهلال " لشوقي دراسة لغوية جمالية فاحصة) أن شوقياً قد بدأ قصيدته بعرض قضية عامة ولم يتعرض لوضعه الخاص إلا في القسم الثاني من القصيدة. فالاتجاه الذي تتحرك فيه القصيدة من العام إلى الخاص. ومع ذلك فمن الخطأ أن نستنتج من ذلك أن القصيدة يعوزها الانفعال أو العاطفة. فالذي يحاوله شوقي هو أنه يحاول تعميم مشاعره الشخصية. وهو حين يُصدر حكمه على الإنسان ووضعه بصفة عامة. إنما يعبر في نفس الوقت عن رؤية للحياة هي في جوهرها رؤيته الشخصية ....وغني عن الذكر أن لجوء الفرد إلى لغة الجماعة ورموزها ومصطلحاتها يعني بحثه عما يجعله يشعر بالأمن والطمأنينة. وعما يتفادى به التوتر والتأزم "

ولعل الرؤية النقدية الأصيلة لمحمد مصطفى بدوي هنا تختلف اختلافاً كبيراً في المنهج والدلالة والنتائج عن الرؤية النقدية المختزلة للدكتور جابر عصفور في دراسته بمجلة فصول عن شعرية شوقي " الشاعر الحكيم " .لقد تفهم الدكتور بدوي السياق الثقافي والإبداعي المعقد للإحياء فهماً ثرياً متعدداً، فلم ير في النموذج الشعري الكلاسيكي نمطاً واحـداً مطلقاً من التصور المعرفي والممارسة الشعرية. ولم يتصور فكرة النمط والنموذج الإحيائي الكلاسيكي فهماً نظرياً عقلانياً ضيقاً يتخذ من الواقع الإبداعي

للبارودى أو شوقي فرصة لإثبات مقولاته النظرية والثقافية والجدلية. دون أن يخضع هذه المقولات – مهما كانت درجة اتساقها المعرفي والمنطقي ودقة إجراءاتها الموضوعية الداخلية – لأسئلة الواقع الحضارى والثقافى حتى يشتبك معها جدلياً فيعدلها أو يعمقها أو يوسعها أو حتى ينقضها. إن الانشغال المهووس بالمقولات النظرية والتصورات المعرفية لدى جابر عصفور حول المنظومة المعقدة الحية لسياقات شعرية الإحياء أدى إلى هذا التضخم النظري في الممارسات النقدية على حساب مساحة الاستشهاد التطبيقي من شعرية الإحياء المغداقة، وكأن شعرية الإحياء كانت مناسبة سانحة لإثبات النظرية لا لاكتشاف الإبداع أو الاشتباك الجدلي الخصيب معاً.

إن الفائض الجمالى والمعرفى للظاهرة الإبداعية وقدرتها الجازية الهائلة على إثارة الأسئلة وفتح الآفاق يدفع أي ناقد جاد إلى إعادة بناء أنظمة التنظير والتحليل والتأويل بناء على معاينة وهج الإبداع ذاته داخل سياقه التاريخي الموضوعي واللاموضوعى الخاص به. ولعل هذا هو الفارق النقدي العميق بين القدرة النقدية الخصيبة المنفتحة على الإبداع لدى د.محمد مصطفى بدوي في دراسته القصيرة المركزة عن شوقي " الذاتية والكلاسيكية في معالجته لشعرية شوقي ". والسياق النقدي النظري الإقصائي عند جابر عصفور فى دراسته عن الشاعر الحكيم.ولا أدري لماذا ينتصر لدينا دائماً في واقعنا النقدي والثقافي العربي الجانب النقدي الأصولى والمدرسي القائم على اختزال النظرية النقدية إلى خطوطها الفجة العريضة.والتهام

التفاصيل الخصبة المعقدة للإبداع فتحولها إلى كومة أشلاء موضوعية تشريحية من الإجراءات النقدية العمياء !!

إن جل النقاد الذين عالجوا شعرية الإحياء لدى البارودى وشوقى كانوا من النقاد النظريين الاختزاليين يخضعون معرفياً لمنظومة التبسيط. ونقدياً لمنظومة الأحكام الكلية المطلقة. وسياسياً لمنظومة الكبح والتسلط. وتاريخياً لمنظومة إسقاط السياق التاريخي والقفز فوق الواقع. وكل هذه المنظومات المعرفية المغلقة يحكمها المنطق الصارم، والموضوعية السببية. غير منتبهة إلى منظومة التناقض والتعدد والاختلال والتحول الكامنة في عمق السؤال الإحيائي النهضوي حيث يعني ضمن ما يعني الوقوف على اللحظات الأصيلة المتوهجة في عمق تراث الأمة ووصلها باللحظات الحضارية الجديدة التي تطرحها أسئلة الواقع الراهن في ذات اللحظة التي تمكنها من قراءة المستقبل الكمين في عمق الحاضرونهيئة الآفاق المعرفية الثقافية والجمالية لانبثاقه ونموه وانطلاقه .

نحن مع شعرية الإحياء في ديمومة زمنية كثيفة معقدة تتمتع بحيوية الحياة العضوية الخصيبة للكائنات الحية. حيث لا يوجد ماض في مواجهة حاضر ولا حاضر في مواجهة مستقبل جرياً على عادة العقل النقدي النظري الأعمى،الذى رأى منظومة الإحياء ذاكرة مستعادة أو مستعيدة أو تكرارا دائريا أبديا. بل نحن في زمنية تعددية تداخلية تشعبية حية تمور بالجدل البيني الخلاق بين حاضر الماضي وحاضر الحاضر وحاضر المستقبل ضمن اللحظة الحضارية الإبداعية

الواحدة.وإن اختلفت نسب هذا الجدل وشكوله ومقاصده .إن الإحياء ديمومات وتطابقات ومفارقات واتصالات شتى من التغير والاستمرار، والثبات والتحول، والتعدد والوحدة، والتنوع والاتصال.

لقد أرادت ثقافة الإحياء أن تجعل من التغيير تأصلاً ومن التأصيل نماءً وتاريخاً متصلاً متجدداً بعيدا عن زمنية النظريات النقدية المغلقة فلم تكن زمنية المجاز الإحيائي المبدع المتجدد.تصورا نظريا قواعديا محددا، ولا انكفاء على سجن الذات الفردية المتطرفة، ولا انحباساً داخل الأزمنة واللغة والتصورات الماضية للأمة. فليس هناك ديمومة دهرية أزلية للماضي تجذب إليها المستقبل السالب ليقبع داخل سجون لغة الماضي السالب أو الحاضر الفارغ كما تصور جابر عصفور وأدونيس وكمال أبو ديب ومحمد بنيس وكمال خير بك عندما رأوا في زمنية الإحياء زمنية دائرية تكرارية أزلية، لا تتعين داخل شروط الزمان المتجدد والتاريخ المحدث. فصدروا عن تصورات نقدية ومعرفية ما هوية مطلقة ترى الزمان تكراراً، والهوية تطابقاً، والثقافة واللغة اتصالاً لا انفصال فيه .

هذه التصورات المعرفية والنقدية السببية الخطية الاختزالية حصرتهم جميعا في ضيق أفق المقولات بديلا عن رحابة وتعدد الإبداع الخلاق، وجسارات اختراقات الخيال، وتنوعات نماذج اللغة الإبداعية اللعوبة الكائنة والكامنة في الأنموذج الإحيائي الكثيف الذي بدا في سطوحه الظاهرة لدى نقادنا المحدثين كما لو كان نمطاً أحادياً مطلقاً لا تتخلله الفجوات المعرفية ولا المنحنيات الحضارية.

والتداخلات التخييلية المشحونة بالأفياء والظلال والإمكان. ففي حين يرغم المثال النظري النقدي النص الإبداعي لينطوي ضمن مقولاته المعرفية وإجراءاته المنهجية، يتأبى هذا النص كل الإباء على التدجين والاحتواء فينفر ويثب وثوبا مدهشا بعيداً عن أي قانون نقدي مسبق خالقاً قانونه الذاتي مثله مثل جميع الكائنات الحية الحرونة. ولذلك كان من الأفضل أن نحسن الإصغاء المعرفي والنقدي الموضوعي واللاموضوعي لحركة الكائنات الجازية في حركة الإحياء الشعرى عامة بما يساعدنا على تغيير معايرنا ولغتنا النقدية لفهمها فهماً أكثر نضجاً وحرية وجمالاً .

ما أحوج واقعنا النقدي والثقافي والجمالي اليوم إلى خطاب نقد النقد. فقد بلغ لدينا خطاب النقد مرحلة قصوى من التضخم النظري والتطبيقي تسمح بهذه المراجعات النقدية الأصيلة للمعايير والأدوات المعرفية والفلسفية والإجراءات والآليات المنهجية التي نرى بها أدبنا ولغتنا وواقعنا وتاريخنا. فما أحوج النقد أن يرتد على ذاته مفككاً أسسها المعرفية مختبراً ممارساتها اللغوية والنقدية. حيث كل تغيير في أدوات وتصورات الفهم والوعي والتحليل والتعليل والتفسير والتقييم يستتبعه بالضرورة تغيير لأشكال وجودنا. وطرائق إدراكنا.ومرامى تخيلاتنا.ومسارات لغتنا. وإعادة فحص لطبيعة حركتنا وحريتنا في هذا العالم. نحن نحتاج إلى لون جديد من ألوان الوعي والمعرفة والحوار والجدل تساعدنا على أن نرى من جديد صوراً كثيرة من الاختلاف والاختلال فيما تعودنا على رؤيته

متطابقاً منسجماً. فحاجتنا إلى الاختلاف والتعدد والخصام الحر النبيل أشرف وأسمى من حاجتنا إلى التوحد الغامض والانسجام الذليل، والزهو الأعمى المتضخم. وربما يساعدنا خطاب نقد النقد على حرث أدوات الإدراك في حاجتنا لنقد النقد وتفكيك منظومات الوعي، وفحص آليات التحليل والتعليل والتفسير بما يهيئ المشروع النهضوي العربي الثقافي والحضاري على أن يعيد قراءة ذاته الفكرية والفلسفية قراءة جدلية جديدة تسمح بإعادة ولادته ولادة تاريخية صحية تجنبنا ما عانيناه كثيراً من جمود بنيوي هيكلي في جسد الثقافة العربية المعاصرة، بما يساعدنا كل هذا على إعادة تأسيس بنيات الوعي وإصلاح معايير الفكر وتنظيم أنساق المجتمع والثقافة.

إن حاجتنا إلى التفات الخطابات المتعددة المتباينة خطاب نقد النقد إلى خطاب النقد إلى خطاب الإبداع يوازي حاجتنا إلى استدارة الذات العربية على مكوناتها المعرفية ومكنوناتها الجمالية والثقافية بالتفكيك والتركيب والجدل بما يفكك ميتافيزيقا الفكرلدينا ويفتح مداركنا وأخيلتنا وعقولنا ولغتنا وتاريخنا من جديد على أنماط جديدة من التعدد والحوار والاختلاف والحيوية والتنامي الحر الجسور، ولعل الحوار النقدي والجدل الثقافي حول شوقي في الخطاب النقدي المعاصر يعد مناسبة حقيقية لاستنفار كل أساسات وجودنا الثقافي والسياسي واللغوي والجمالي، مناسبة نقف من خلالها على الأسس المعرفية والمنطقية والفلسفية لمقولات النقد، ومعايير التفسير، وأنساق التعليل والتحليل، وأيديولوجيا أبنية الثقافة والفكر، حتى نقف على

جميع ذلك ناقدين محللين مفككين من خلال الحوار الجدلي المفتوح على حقائق تصوراتنا ومزاعم إدراكنا للغة والواقع والتاريخ والفن. إن النصوص العظيمة ـ مثل نصوص الإحياء ـ كما يقول مصطفى ناصف :(ليست صورة نفسية فرد ولا مرآة لعقلية شعب. ولا سجلاً لتاريخ عصر. وإنما هي كتاب الإنسانية المفتوح. ومنهلها المورود. وبعبارة أخرى كل نص عظيم يتجافى عن المشارب والنزعات الانعكاسية الضيقة كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو يقاومه) (د .مصطفى ناصف. اللغة والتفسير والتواصل. عالم المعرفة. الكويت. يناير – 1995م. ص77)

وبهذا التصور المعرفي الحواري المفتوح على العالم واللغة والواقع والحرية نقي وجودنا الثقافي والجمالي شر استبداد النظريات.وفقر انغلاق الإجراءات. فلا نقع في وهمية المنطق الصوري بديلاً عن حيوية الحياة. ومن ثمة فنحن نحتاج الآن إلى الوقوف على مضامين الفكر ومحتويات الإدراك. ونحتاج أكثر إلى الوقوف على معايير المعايير. وإعادة قراءة طرائق تحصيل الفكر. وآليات تكوين الإدراك النقدي. ومسالك تصورنا للغة والمفاهيم. لقد بدا لي من خلال الجدل النقدي المحتدم حول شعرية الإحياء قديماً وحديثاً أننا بحاجة إلى ما يشبه الزلزلة الثقافية الإدراكية الصارمة لجهازنا المفاهيمي كله. حتى نفكك قليلاً أو كثيراً من هذا الأسمنت الرمزي القمعي الذي ران علينا من جميع الجهات والتصورات حتى سد علينا أفق اللغة والحوار والتاريخ والواقع. وحجم من قدرتنا على الحرية الحقة الأصيلة فما

أحوجنا اليوم في خطابنا النقدي المعاصر إلى عقلانية جدلية جديدة قادرة على الالتحام الحي الحر بمجرانا التاريخي وسياقنا الثقافي، وتاريخ الآخرين وثقافتهم حتى نخرج الوحدة إلى التعدد، ومن التفرد إلى الاتساع، ومن التطابق إلى الاختلاف، ومن النظام الأصولي الثابت إلى الحرية المفتوحة المنظمة، نحن نحتاج إلى خطابات نقد النقد لنمتلك الشجاعة الكافية لنرى بأعيننا لا بأعين الآخرين فلا تكون صورة وجودنا كما كونها الآخر عنا، بل ندرك ذاتنا بذاتنا مع اندماجنا بذوات الآخرين دفعة واحدة .

ولربما يمكننا خطاب نقد النقد من خلخلة المسافات المعرفية والفلسفية بين الفكر وبداهاته، والوعي ومسبقاته، فكلما اتسعت المسافة بين منظومات أفكارنا وفكرنا نفسه كلما استطعنا أن نرى أنفسنا ولغتنا وثقافتنا وعقولنا في ضوء نقدي جديد خصيب، فعندما تتحرر أدواتنا المعرفية وأنظمتنا الفكرية وممارساتنا النقدية من الإطلاق والثبات واليقين والغموض والتناقض يتحرر واقعنا ولغتنا وإدراكاتنا وتصوراتنا، فما أحوجنا اليوم أن نرى المتناهي في الألفة والرسوخ والصحة موغلاً في الغرابة والاحتمال والخلل حتى نستعيد الواقع واللغة والتاريخ والثقافة تارة أخرى ليكونوا قضايا حياتية يومية تتخللها الثغرات المعرفية، والفجوات المنطقية، والشروخ الإدراكية،تمهيداً لخلق واقع ثقافي حضاري جديد يسمح بجود ديمقراطي أصيل وحقيقي تنمو فيه حرية الاختلاف والتعدد والتسامح والاعتقاد بديلاً عن صرامة النظام، وبداهات الانسجام،

وتسلطات التوحد، وعنف الشمول البنيوي المغلق .

فمتى نتخلص من سلطة الرأي الواحد، والمعنى الواحد، والسياسي الواحد والاقتصادي الواحد ؟! متى نتحول من ثقافة الأشخاص إلى ثقافة المؤسسات. ومن علامات النقاد إلى معالم النقد، فيتحرك العقل والمجتمع حركات مؤسسيسة ثقافية جديدة، تسمح بتحريك اللغة والفكر والوعي حركات حرة جديدة. لا يهمها كثيراً الالتزام الموضوعي العلمي الصارم بإجراءات المناهج. وأيديولوجيا المعارف بقدر ما يهمها الالتزام بمفاهيم الحرية وقدرتها على خلخلة المزاعم المعرفية والسياسية والكهنوتية الملغومة في التراكيب المعرفية والأنساق الفلسفية والتاريخية للمناهج والنظريات .

كيف نمارس الفكر والمعرفة مثلما نمارس الحياة في الهواء الطلق ؟ نقبل ما نقبل ونرد ما نرد دون الانكفاء داخل نسق معرفي بنيوي داخل حدود الأنا، ودون الذوبان أيضا في وهم المعرفة الإنسانية الكونية المطلقة لدى الآخر بدعوى إطلاقية المعرفة وإنسانيتها. إن التحرر التام من أنساق الفكر، ونماذج المعرفة، وإكراهات الثقافة، وضرورات التاريخ، وحدود اللغة مستحيل من المستحيلات، ولكن التخفف الحر النشيط من الأثقال الرمزية والأوهام المنهجية ليس بالمستحيل. التحرر من إمبريالية النظريات، ودكتاتورية المعارف يلزمنا بإعمال العقل النقدي في اتجاهات معرفية وفلسفية وتاريخية متعددة متباينة، أن يعمل العقل النقدي آليات التفكيك والتحليل وإعادة الصهر والتركيب في كل شئ في ذات الوقت الذي يستدير فيه على

نفسه ومعايير وأطره بالنقد والتفكيك والتركيب فما أحوجنا أن نتعلم السير الفكري الحر النشط في طرق متعددة متباينة دفعة واحدة. فهذا خير لنا ألف مرة وأصح لعافيتنا اللغوية والتاريخية والمعرفية من السير في طريق مستقيم أملس لا جهد فيه ولا عناء. علينا أن نسير معرفياً ومنهجياً وفلسفياً وتاريخياً في حقول متعددة متداخلة متجادلة حقل الخطاب النقدي وحقل خطاب نقد النقد وحقل الخطابات الإبداعية دفعة واحدة فنخلق منظومة جدلية شبكية معقدة تتجاوب فيها الاتصالات والانفصالات. التطابقات والانفلاتات. المفارقات والاتساقات. الأنظمة والاختلالات. فالعلم هو تاريخ نقد العلم .

ولقد تطورت المعارف والفلسفات والتواريخ بالاختلالات والمباغتات غير المبررة علمياً بمثل ما تطورت بالأنظمة المعرفية المنهجية المبررة والمبرهنة. فالنظريات العلمية والفلسفية واللغوية تولد مفندة وتموت مفندة كما يقول فيلسوف العلم المعاصر امري لاكاتوش. ومن ثمة وجب النظر النقدي التفكيكي إلى جميع الأدوات المعرفية والفلسفية والتاريخية والآليات والإجراءات المنهجية التي تؤسس الجهاز النظري المفاهيمي لأية نظرية نقدية لأنها في النهاية لا تمثل نظرية اتساقية مطلقة. بل هي مجرد منظور علمي. لا تقننين علمي. مجرد وجهة نظر علمية تمت داخل نسقها التاريخي والفلسفي والقيمي الخاص بها. تنطور بتطوره وتنجمد بتجمده. العالم الذي نعيش فيه بكل حمولاته المعرفية والمنهجية إن هو إلا منظورات

لا نظريات، واختلالات سارية في انسجامات، ومفارقات منسوجة داخل تطابقات. العالم لا تنفصل فيه إرادة المعرفة عن إرادة الحياة .وإذا كان لا يوجد شئ مطلق ولا كامل منذ اللحظة الأولى بل كل تصوراتنا ونظرياتنا ومعارفنا ومناهجنا مندغمة في السياق التاريخي والفلسفي النسبي المتحول المتجدد دوماً. فمن الأولى أن تنتفي عن الأدوات المعرفية والنماذج الفلسفية والتاريخية المؤطرة للإجراءات العملية للمناهج – تنتفي أوهام علمية كثيرة، مثل وهم المعرفة التامة المطلقة، أوالتعميم العلمي الصارم، أواليقين الموضوعي الصلب. فكل دقة مشوبة بانفلات، وكل تظام يتخلله فوضى، وكل صرامة موضوعية تخترقها شروخ منطقية وفجوات معرفية، فلا توجد أية معرفة نقدية مهما كانت دقتها وموضوعيتها وعلميتها غير منقوعة في تراب التاريخ، وطين نسبية الوعي، وضباب غموض الحقيقة، فكل معرفة تولد مفندة، وتموت مفندة كما يقول فيلسوف العلم المعاصر إمرى لاكاتوش.

نحن في أشد الاحتياج الآن إلى فحص نقدي جدلي دقيق للمشروع التحديثي النهضوي العربي برمته، نحتاج أن نراجع آلياته وإجراءاته ومعاييره وتصوراته ونماذجه المعرفية والجمالية التى صدر عنها. وهذا يحتاج إلى عمل وطني قومي مؤسسي تعكف عليه الجامعات والمعاهد وكافة المؤسسات الرسمية، ومؤسسات المجتمع المدني والجمعيات الأهلية والنقابات والاتحادات. حتى نتبين طبيعة ومقاصد خطانا الثقافية والحضارية في صورة أقرب إلى التعدد

والتداخل والتضافر في ضوء ثقافي منهجي معرفي تعددي تكاملي بعيداً عن منطق الانفصالات والثنائيات المبعثرة وميتافيزيقا الفكر التي تفصل بين المعرفة والسياق الجدلي التاريخي الذي أنتجها. حتى نقف على تاريخية نشوء الأفكار ونمو المفاهيم والتصورات ملتحمة بأطرها التاريخية وأسباب نموها وعوائق هذا النمو. واختبار وفحص هذه المعايير والتصورات حال جدلها بخطابها الثقافي النقدي من جهة. والخطابات الثقافية النقدية الغربية من جهة أخرى.ولعله قد آن الأوان الآن لنجرب مع هذا الكتاب الممتع لونا من ألوان التجربة النقدية الماتعة.

أ.د / أيمن تعيلب

المدخل

يُعد مصطلح التناص Intertexlualite / Intertexluality من أكثر المصطلحات النقدية الحديثة إثارة للجدل والخلاف بين الباحثين منذ استخدامه لأول مرة فى منتصف الستينيات من القرن العشرين وحتى الآن. فقد شهد تطورا فى المفهوم يبعده عن الأصل الذى وضع له كما تفرعت عنه عدة مصطلحات نازعَةً بعضُها الصدارة. ولكن ظل هو الأكثر شهرة وانتشارا.

وإن اختلف الباحثون حول التناص فإنهم اتفقوا على أن "جوليا كريستيفا" 1941 (Julia Kristeva) أول من استخدم المصطلح تطويرا لفكرة الحوارية Dialogism عند "ميخائيل باختين" Mikhail Bakhtin (1895 1975)((1).

غير أن التناص المتمثل فى حوارية "باختين" ينتسب إلى الخطاب ولا ينتسب إلى اللغة. ولذا فهو يستبعد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية. على سبيل المثال (النفى. الاستنتاج. الخ) فهذه العلاقات بذاتها لا تتضمن تناصا[(2)]. وإذا أريد لهذه العلاقات أن تصبح حوارية يجب أن ((تتجسد. أى يتعين عليها أن تدخل فى جو جديد من الوجود: أن تصبح كلمة أى تعبيرا وأن يكون لها مؤلف أى خالق لهذا التعبير.

تعبر هذه الكلمة عن موقفه))[3]. ولذا فإن ((العلاقات الحوارية تكون ممكنة ليس فقط بين التعبيرات الكاملة (نسبيا). ولكن التناول الحوارى ممكن حتى لأى جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير. وحتى لأي كلمة بمفردها بشرط أن يتم استيعابها لاعلى أنها كلمة غير مسندة. بل على أنها علامة دالة على موقف ذى معنى محدد يخص إنسانا آخر. على أنها ممثلة لتعبير يخص إنسانا آخر. أى بشرط أن نحس فيها بوجود صوت لإنسان آخر. ولهذا السبب فإن العلاقات الحوارية تستطيع التغلغل إلى أعماق التعبير. وحتى إلى أعماق الكلمة. بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداما حواريا))[4].

ويؤكد "باختين" على أن الحوارية ظاهرة ملازمة لكل خطاب إنسانى. ولا يستثنى من ذلك إلا "آدم" ((وهو يقارب بكلامه الأول عالما بكْرا لم يوضع بعد موضع تساؤل. وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب هذا التوجه الحوارى نحو الموضوع مع كلام الآخرين. وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشرى الملموس التاريخى الذى لا يستطيع تجنبه إلا بطريقة اصطلاحية وفى حدود معينة))[5].

من الملاحظ أن باختين يستخدم الخطاب والتعبير والكلمة. ولم يستخدم مصطلح النص. وذلك يرجع إلى ((أنه لا كلمة ولا فكرة النص بوصفها ممارسة سيميائية تصنع عبر الكلام بحتمية مع درجات هذا النص تعتبر موافقة مع الفلسفة الجمالية عنده فى الشباب وفى مرحلة الشيخوخة))[6]. كما يلاحظ تأكيده على دور الكاتب أو المؤلف. ولذلك ((فعمله لا يتضمن التشكك الجذرى فى دور

المؤلف على نحو ما نرى فى عمل "رولان بارت" وغيره من البنيويين.... ومع ذلك تبقى حقيقة أن "باختين" استهل خطا مثمرا من التطور بتأكيده انفتاح النصوص الأدبية وعدم ثباتها))[7].

لقد ظهر مصطلح التناص لأول مرة فى مقال "جوليا كريستيفا" (النص المغلق) عام 1966، وهى تحاول أن تقدم مفهوما جديدا للنص، وأحد هذه المفاهيم ((أنه ترحال للنصوص وتداخل نصى (تناص)، ففى فضاء نصى معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى))[8]. كما يأتى المصطلح (التناص) فى المقال نفسه مرتبطا بمصطلح أخر يحاول أن يعرفه، وهذا المصطلح هو إيديولوجيم Ideologeme، الذى يرجع الفضل فى صياغته إل باختين فى أبحاثه الباكرة عامى 1928، 1929 عندما كان يحمل اسما مستعارا هو مدفديف[9] Medvedev.

وتعرف كريستيفا هذا المصطلح بقولها: ((وسنطلق على تقاطع نظام نصى معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التى سيق عبرها فى فضائه أو التى يحيل إليها فى فضاء النصوص (الممارسات السميائية) الخارجية اسم: الإيديولوجيم الذى يعنى تلك الوظيفة للتداخل النصى (التناص) التى يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية))[10]. وعلى الرغم من إلحاح كريستيفا على استخدام هذا المصطلح Ideologem فإنه لم يحظ بمثل تلك الشهرة التى نالها مصطلح التناص، خاصة بعد

أن استخدمه أستاذها "رولان بارت" 1980 1910 Roland Barthes في مقال بعنوان (من الأثر الأدبي إلى النص) عام 1971، حيث يقول عن النص أنه ((نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، وأعني من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله)) [11]. ثم استخدمه مرة أخرى في مقال بعنوان (نظرية النص) عام 1975، والذي ورد في الموسوعة العالمية باللغة الفرنسية، حيث يقول: ((كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، وتعرض موزعة في النص قطعُ مدونات، صيغٌ، نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي.... الخ، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله.

فالتناصية قدرٌ كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير، والتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي نادرا ما يكون أصلها معلوما، استجلابات لا شعورية، عفوية مقدمة بلا مزدوجين، ومتصور التناص هو الذي يعطي أصوليا نظرية النص جانبها الاجتماعي: فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة، صورة تمنح النص وضع الانتاجية وليس إعادة الانتاج)) [12].

إن "بارت" يستخدم مصطلح تلميذته ومفهومها التحويلي

البعيد عن دراسة المصادر والتأثير والتأثر، غير أن المصطلح مع الانتشار أخذ يكتسب مفهوما غير ما أرادت له كريستيفا. فبدلا من المفهوم التحويلي أصبحت الهيمنة للمفهوم العلائقي أي العلاقات مع نصوص أخرى تظهر داخل النص. كما أصبح المفهوم مرنا قريبا من الحقل التقليدي لنقد المصادر ودراسة التأثير والتأثر. وأصبح من الممكن أن تلحق به قطاعات أخرى كتلك التي تدرس المعارضة والمحاكاة الساخرة [13]، مما حدا بكريستيفا إلى التخلي عن مصطلح التناص، وتفضيلها مصطلحا آخر بمعنى المناقلة[14] Transposition.

لقد فقد المصطلح خصوصيته المفهومية عند كريستيفا ولكنه لم يفقد حظه من الشهرة، وإن كان ذلك مع تعدد في المفاهيم يصل إلى درجة الإرباك. ساهم في ذلك تفرع مصطلحات أخرى مثيرة للاختلاف، أهمها المتناص Intertext، فبينما يرى البعض أنه النص المحال عليه أي النص الذي نجده في ذاكرتنا عند قراءة نص معين. فإن آخر يرى أنه النص الحال أي ((النص الذي يمتص عددا من النصوص مع بقائه مركزا على معنى))[15].

يعد "جيرارجينت" Gerard Genette 1930 أكثر الباحثين اهتماما بالعلاقات النصية، وقد اشتق عدة مصطلحات عن طريق تغيير السابق Inter، وهو يفضل استخدام مصطلح النصية المتعالية Transtextualite للدلالة على هذه العلاقات. ويعرفه بأنه ((كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى)) [16]، ويندرج تحته خمسة أنواع من العلاقات، يأتي التناص ضمنها بالإضافة إلى

النصية الموازية Paratextualite، والنصية الشارحة Metatextualite، والنصية الجامعة Architextualite، والنصية المتفرعة Hypertextualite.

يأخذ التناص عند "جينت" معنى ((الحضور الفعلى لنص داخل أخر، بشكله الأكثر جلاء وحرفية، وهى الطريقة المتبعة قديما فى الاستشهاد (بين مزدوجتين بالتوثيق أو دون توثيق معين)، أو بشكل أقل وضوحا وأقل شرعية (فى حالة السرقة الأدبية كما عند لوتريامون مثلا)، واقتراض غير مصرح به، ولكنه أيضا حرفى، أو بشكل أقل وضوحا وأقل حرفية فى حال التلميح، أى فى ملفوظ لا يستطيع إلا الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل من الأشكال))[17].

إن مفهوم التناص عند "جنيت" يضيق ليشغل مستوى واحدا من مستويات العلاقة، وهذا خلافا للمفهوم عند ميشيل ريفاتير Michiall Riffaterre الذى يتسع ليشمل كل العلاقات، فالتناص عنده ((هو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبى وأعمال أخرى سابقة أو لا حقة))[18].

إن اتساع المفهوم عند "ريفاتير" يذكرنا باتساعه عند "كريستيفا" وإن كان ثمة اختلاف كبير بينهما، فبينما تركز "كريستيفا" على المفهوم التحويلى: أي تحول العلاقة من نسق إلى آخر ويدخل فيه النسق الاجتماعى والتاريخى، نجد أن تركيز "ريفاتير" على العلاقات القائمة بين النصوص بعيدا عن السياق الاجتماعى والتاريخى والأيديولوجى، كما أن "كريستيفا" ركزت على إنتاج النص وطريقة

بنائه. أما "ريفاتير" فكان تركيزه على القراءه وإشراك القارئ في اكتشاف التناص.

وهكذا نجد اختلاف مفهوم التناص من باحث إلى آخر وإن ضمهم اتجاه واحد. كما هو واضح من اختلاف الباحثين السابقين. وإن ظل ((المبدأ المشترك بينهم هو: أنه كما أن العلامات تشير إلى علامات أخرى وليست إلى الأشياء مباشرة فإن النصوص كذلك تشير إلى نصوص أخرى. إن الفنان يكتب ويصور ليس استنادا إلى الطبيعة بل استنادا إلى طرائق أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص))[19].

وإذا كان مفهوم المصطلح قد اختلف من ناقد لآخر داخل الاتجاه الواحد. فمن الطبيعي أن يختلف من اتجاه لآخر. فنجد النقد التفكيكي يركز على عدم استقلالية النص وعدم وحدته. حيث إن النص ((ليس كيانا مستقلا أو موحدا. بل مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى. إذ إن نظامه اللغوي وقواعده ومعجمه يسحب مع شظايا وأجزاء متنوعة آثارا من التاريخ. حتى إن النص يشبه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والمصادر غير المتجانسة. وبالتأكيد فإن شجرة نسب النص عبارة عن شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة عن وعي أو لا وعي.. وكل نص هو متناص))[20].

إن التناص هنا يصبح وسيلة لتحطيم فكرة بنية النص المنغلقة على نفسها. لتحل محلها فكرة النص المفتوح على عدد غير محدود من النصوص المختلفة. وبذلك ينتقل النقد الأدبي من المرحلة البنيوية

إلى ما بعد البنيوية.

أما النقد الاجتماعى فينظر إلى التناص على أنه مقولة اجتماعية وينفى أى علاقة للتحليل التناصى ((بتحليل بلاغى يستهدف تقنيات الكاتب. إنه يجب أن يلقى الضوء على النص الأدبى فى سياق حوارى، أى بالمقارنة مع الأشكال الخطابية التى يتفاعل عن طريق استيعابها وتحويلها ومحاكاتها الساخرة...الخ))[21]. وفى إطار علم اجتماع النص يمكن دراسة العلاقة بين الإنتاج والتلقى من خلال ((عملية التناص التى تربط بين شروط الإنتاج والنص نفسه وبين شروط التلقى والقراءة. إنها تسعى إلى فهم النص الأدبى والنصوص الشارحة لدى القراء كبنى خطابيه تدخل فى حوار مجسدة مواقف ومصالح جماعات معينة))[22].

لقد حاول كل اتجاه أن يدخل التناص فى مجاله، ويستخدمه أداه لشرح فلسفته والوصول إلى أهدافه التى يرمى إليها. ونتج عن هذا تعدد فى المفاهيم وعدم استقرارها بحيث يصعب وضع تعريف جامع مانع للتناص. ومازال الغربيون أنفسهم يعدون التناص فكرة جديدة جدا من السابق لأوانه المراهنة على المكانة التى يمكن أن تتبوءها[23]. وإن كان ذلك لا يفقدها أهميتها فى النقد الحديث. ولا يحرمها من الوظيفة. إذ ((المسألة ليست فى معرفة ماذا نعنى بالتناص. ولكن لأى شئ يصلح ويستعمل))[24].

فكرة التناص فى النقد العربى القديم:

إن فكرة العلاقة بين النصوص فكرة قديمة. بدأ وعى الشعراء

بها يظهر بعد أن تشكل لديهم موروث كبير توارثوه جيلا بعد جيل. فلاحظوا تكرارا فى بعض النصوص ووجدوا أنفسهم أسرى هذا التكرار لا يستطيعون منه فكاكا. ومن هنا بدأت معاناتهم وشكواهم من كونهم جاءوا متأخرين فى الزمن وقد سبقهم إلى معانى الشعر المتقدمون حتى لم يدعوا لهم جديدا يقولونه. يقول عنتره: هل غادر الشعراء من متردّم؟ (25)

ويؤكد كعب بن زهير هذا المعنى بقوله:

ما أرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا (26)

ويقول "أبوتمام" مفتخرا بقصيدته التى بلغت حدا من الروعة يجعلها تشذ عن القاعدة:

يقول من تقرع أسماعه كم ترك الأول للآخر (27)

ثم يأتى المتنبى ليؤكد القاعدة ولكنه يستثنى نفسه منها بقوله:

أنا السابق الهادى إلى ما أقوله إذ القول قبل القائلين مقول (28)

ولذلك فهو لا يشكو من أن المتقدمين سبقوه وإنما يشكو من أن الآخرين يأخذون منه، يقول مخاطبا ممدوحه:

أجزنى إذا أنشدت شعرا فإنما بشعرى أتاك المادحون مرددا

ودع كل صوت غير صوتى فإننى أنا الصائح المحكى والآخر الصدى (29)

إن فكرة الصوت والصدى أو الأصل والصورة. تصور طبيعة العلاقة

بين النصوص لدى القدماء، وميلهم إلى تفضيل الأصل على الصورة. ولما كان الأصل مرتبطا بالأسبق، فإن فضل المتأخر يكون إما بتحسين الصورة، أو بتغيير معالمها على نحو تبدو معه أصلا.

يعرض "ابن طباطبا العلوى" (ت 322 ه) لهذه المشكلة بقوله: ((والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقو إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معانى أولئك، ولا يُربى عليها لم يُتلق بالقَبول وكان كالمطرح المملول))[30]. و"ابن طباطبا" يدرك أهمية اطلاع الشعراء على الموروث وحفظهم إياه ويقدم للشعراء مختارات، يستعينون بها، ويسترفدون منها، ولكنه فى الوقت نفسه يحذرهم من الإغارة على معانيها، متوهمين أن مجرد تغيير الأوزان والألفاظ يخفى معالمها [31]. ويرى أن الإفادة من الأشعار القديمة يكون بتناول معانيها وإبرازها فى صورة أحسن من الصورة التى كانت عليها. كما يرى ضرورة تحويل هذه المعانى من سياق إلى آخر. فيجب على الشاعر أن ((يستعمل المعانى المأخوذة فى غير الجنس الذى تناولها منه. فإذا وجد معنى لطيفا فى تشبيب أو غزل استعمله فى المديح، وإن وجده فى المديح استعمله فى الهجاء. وإن وجده فى وصف ناقة أو فرس استعمله فى وصف الإنسان، وإن وجده فى وصف الإنسان استعمله فى وصف بهيمة فإن عكس المعانى على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها، واستعمالها فى الأبواب التى تحتاج إليها فيها. وإن وجد المعنى اللطيف فى المنثور من الكلام، أو فى الخطب والرسائل

فتناوله، وجعله شعرا كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذى يذيب الذهب والفضة فيعيد صياغتهما بأحسن ما كان عليه، وكالصباغ الذى يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة))[32].

إن ما يقوله "ابن طباطبا" قريب من المفهوم التحويلى للتناص، وإن ظل كلامه محصورا فى نطاق قضية السرقات، ويهدف إلى تقديم نصائح للشاعر يستطيع من خلالها إخفاء معالم النص السابق، إذ لا سبيل إلى الإبداع المطلق، وكما يقول "ابن رشيق" (ت 456 ه): ((المعانى أبدا تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضا))[33].

وقد يكون عبد القاهر الجرجانى (ت 471) أكثر القدماء وعيا بحقيقة العلاقات النصية عندما فرق بين نوعين من المعانى: النوع الأول: معنى عام يشترك الناس فى معرفته، ولا يختص به قوم دون قوم أو زماندون زمان، ولا يحتاج فى إدراكه إلى جهد أو معاناة، والنوع الثانى: يحتاج فى إدراكه إلى ذلك الجهد وتلك المعاناة، ((وهو الذى يجوز فيه الإختصاص والسبق والتقدم والأولوية، وأن يجعل فيه سلف وخلف، ومفيد ومستفيد، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين، وأن أحدهما فيه أكمل من الآخر، وأن الثانى زاد على الأول أو نقص عنه، وترقى على غاية أبعد من غايته، أو انحط إلى منزلة دون منزلته)) [34].

وإذا كان "ابن طباطبا" أكد على أهمية الاطلاع وحفظ النصوص للشاعر، فإن حازم القرطاجنى (ت 684 ه) قد تطرق إلى أهمية المعرفة السابقة لدى الملتقى من أجل فهم المعانى المتعلقة بأمر

ما خارجي. يقول: ((والمعاني التي يحتاج في فهمها إلى مقدمة ضربان: ضرب يتوقف فهمه على المعرفة بصناعة ما لكون المعنى من تلك الصناعة أو لكون العبارة الدالة عليه من عبارات أهل تلك الصناعة، وضرب يتوقف فهمه على حفظ قصة ما لكون المعنى متعلقا بتلك القصة)). ويطلق "حازم" على الضرب الأخير مصطلح الإحالة، ((لأن الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور))[35].

وتعد قضية السرقات في النقد العربي القديم أكثر القضايا انشغالا بالعلاقة بين النصوص، وهي كما يقول "ابن رشيق" ((باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه. وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل))[36]. لذا فإن القدماء جعلوها أنواعا حسب الخفاء والظهور، وجعلوا لكل نوع مصطلحا، مثل: الاصطراف (وهو نوعان: أحدهما الاجتلاب أو الاستلحاق، والآخر الانتحال)، والإغارة، والغصب، والمرافدة، والاهتدام، والنظر والملاحظة، والإلمام، والاختلاس، والموازنة، والعكس، والمواردة، والالتقاط والتلفيق، وكشف المعنى، والشعر المجدود، وسوء الاتباع، ونظم النثر وحل الشعر[37].

ويجيء "البديعي" (ت 1073 ه) ليحصي خمسة عشر ضربا من السرقات بين محمود ومذموم هي:

- الضرب الأول: أن يأخذ الثاني من الأول المعنى واللفظ جميعا، وهذا الضرب مذموم والمتأخر ملوم.
- الضرب الثاني: أن يأخذ المعنى وأكثر اللفظ وهذا يسمى نسخا.

- الضرب الثالث: أن يأخذ المعنى، ويستخرج منه ما يشبهه، وهذا من أدقها مذهبا، وأحسنها صورة.
- الضرب الرابع: أن يأخذ المعنى مجردا من اللفظ، وهذا لا يكاد يأتى إلا قليلا.
- الضرب الخامس: أن يأخذ المعنى ويسيرا من اللفظ، وذلك من أقبح السرقات وأظهره شناعة على السارق.
- الضرب السادس: أن يأخذ المعنى فيقلبه، وذلك محمود، ويخرجه حسنه عن حد السرقة.
- الضرب السابع: أن يأخذ بعض المعنى، وهذا الضرب محمود.
- الضرب الثامن: أن يأخذ المعنى فيزيد عليه معنى آخر، وهذا الضرب لا يكون إلا حسنا.
- الضرب التاسع: أن يأخذ المعنى فيكسبه عبارة أحسن من الأولى، وهذا هو المحمود الذى يخرجه حسنه عن باب السرقة.
- الضرب العاشر: أن يأخذ المعنى، ويسبكه سبكا موجزا، وذلك من أحسن السرقات.
- الضرب الحادى عشر: أن يكون المعنى عاما فيجعله خاصا، أو بالعكس وهذا من السرقات التى يسامح فيها صاحبها.
- الضرب الثانى عشر: أن يزيد المعنى بيانا مع المساواة فى أصله.
- الضرب الثالث عشر: وهو اتحاد الطريق، واختلاف المقصد، ويسمى هذا الضرب سلخا.
- الضرب الرابع عشر: قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة، وهذا الضرب يسمى مسخا.
- الضرب الخامس عشر: قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة[38].

ومن خلال استعراض صور السرقات عند البديعى يخلص الباحث

إلى أن مصطلح السرقات يندرج تحته عدة أنواع من العلاقات النصية على حسب درجة المشابهة والاختلاف بين النصين (السابق واللاحق) كما أن بعض الأنواع محمود ومستحسن والآخر مذموم ومستقبح. وقد انتقل عدد منها خاصة المستحسن إلى علم البديع الذى يتضمن عدة مصطلحات تنطوى على أفكار تناصية مثل: الاقتباس، والاكتفاء، والتلميح، والعنوان، والتوليد، والتضمين، والعقد والحل [39]، ونقل الطويل إلى القصير، ونقل القصير إلى الطويل، ونقل الرذل إلى الجزل، ونقل الجزل إلى الجزل، ونقل الجزل إلى الرذل، والهدم والتكرير، والمساواة، والالتقاط، وفضل السابق على المسبوق، ورجحان المسبوق على السابق، والتثقيل والتخفيف، والتقصير و النقل، والحذو، والكشف، والتوارد، والسابق واللاحق والتداول والتناول، والتقفية [40].

وقد شغف القدماء بالموازنة بين الشعراء، وبين نصوص بعينها قد تكون بين قصيدة وقصيدة، أو أبيات وأبيات، وهى تقوم على المفاضلة بين نصوص تربطها ببعضها علاقة مشابهة فى بعض الجوانب واختلاف فى الجوانب الأخرى.

كما عرف التراث العربى نصوصا تشترط وجود علاقة واضحة بين نصين مثل: المعارضات، والنقائض، والتشطير...الخ.

وهكذا عرف العرب القدماء التناص، وإن لم يستعملوا المصطلح، عرفوه فكرة قائمة على العلاقة بين النصوص، وتعرفوا على الظاهرة، وحاولوا دراستها من جميع جوانبها، وراعوا الدقة فى ذلك، وإن ظلت المحاولات جزئية فى أغلب الأحيان ((لم تؤطر ضمن إطار خاص ينظمها، ويمكن من

ملامستها فى كلينها، ويقدمها لنا فى إطار كلى تجريدى)[41].

إن جهود العرب القدماء فى هذا المجال جديرة بدراسة مستقلة تحيط بالظاهرة من كل جوانبها فى تراثنا البلاغى والنقدى، وتقدمها بشكل علمى دقيق، يجعلنا نعيد النظر فى تقييم هذا الجهد، فلا يقتصر دور علم البديع على أن يكون مجرد تحسين الكلام، أو زينة يمكن الاستغناء عنها ولا تقف السرقات عند مفهومها الأخلاقى يكون هدفها نفى التهمة أو إلصاقها بشاعر ما، أو إثبات الأصالة لأحدهم ونفيها عن الآخر، وإنما يجب دراستها على أساس العلاقات القائمة بين النصوص، وإن كان هذا لا يعنى تقديمها بديلا عن التناص [42].

إن الاختلاف يظل قائما بين ما توصل إليه العرب قديما وبين نظرية التناص الحديثة من حيث الهدف والفلسفة التى تقوم عليها، فبينما كان الهدف فى دراسات العرب القدماء جماليا وأخلاقيا فإن الهدف من نظرية التناص عند الغرب هو نسف بعض المبادئ التى قامت عليها العقلية الأوربية الحديثة من رومانسية ورمزية وسريالية واتجاهات لا معقولة تزعم الإبداع المطلق وتعلى من قيمة الإنسان والعبقرية الفردية [43]. كما أنها أى نظرية التناص تقضى على فكرة العمل المكتمل أو النموذج المثالى، وهى بذلك وليدة سياق اجتماعى وثقافى وأيديولوجى معين قائم على رفض المثالى والشك فى الحقيقة المطلقة. وقد يكون هذا وراء رفض بعض المحدثين العرب لمصطلح التناص وغيره من مصطلحات يعدها جميعا فروعا لشجرة خبيثة [44]، ولكن هذا الرفض إن كان له ما يبرره إزاء النظرية الغربية، فإن أحدا لا يستطيع أن ينكر التناص فكرة وظاهرة لا يخلو منها

نص من النصوص القديمة والحديثة، العربية وغير العربية.

ترجمة المصطلح إلى اللغة العربية:

لم يعرف النقد العربي القديم مصطلح التناص، وإنما عرفه النقد الحديث في الثمانينات من القرن العشرين ترجمة للمصطلح الفرنسي Intertextualite أو الإنجليزي Intertextuality، وإن لم يكن الترجمة الوحيدة، حيث شهد المصطلح عدة ترجمات أخرى مثل: النص الغائب، والنصوص المتداخلة، والتفاعل النصي والتوليد النصي، والتعالق النصي، بالإضافة إلى الترجمة الحرفية (البينصية[45]).

ويعد مصطلح التناص أفضل المصطلحات المستخدمة في اللغة العربية لعدة أسباب منها[46]:

أولاً: أنه كلمة واحدة، وفي الاصطلاح تبدو الكلمة الواحدة أفضل من كلمتين، حيث ((إن الفكرة الأساسية في المصطلح هي أن يكون أداة تجميع لطائفة من المعلومات أو الصفات النوعية أو الخصائص في أصغر حيز لغوي دال هو اللفظة، بحيث تقوم اللفظة بديلا في الفكر عنها))[47].

ثانياً: خلو التراث النقدي من مصطلح يحمل هذه التسمية يضيف ميزة أخرى للمصطلح حيث يبعده عن اللبس والاختلاط وازدواج الدلالة داخل اللغة نفسها.

ثالثاً: أنه أكثر شيوعا وانتشارا من أي مصطلح آخر ((فالمصطلح يبتكر فيوضع ويبث ثم يقذف به في حلبة الاستعمال فإما أن يروج فيثبت،

وإما أن يكسد فيختفى، وقد يدلى بمصطلحين أو أكثر لمتصور واحد فتتسابق المصطلحات الموضوعة وتتنافس فى سوق الرواج ثم يحكم التداول للأقوى فيستبقيه ويتوارى الأضعف))[48]. وقد حاز مصطلح التناص القبول عند معظم الباحثين وشاع تداوله بينهم، فى حين لا ترد المصطلحات الأخرى إلا مرة واحدة عند مستخدمها، أو عند عدد قليل من الباحثين.

رابعا: أنه يراعى قوانين اللغة العربية فى الاشتقاق، حيث إنه ((من المبادئ التى يمكن أن يهتدى بها فى مواجهة المصطلح الأجنبى أن نراعى قدر الطاقة إيقاع اللغة العربية، وطرق اشتقاقها وأساليب النسبة فيها بحيث يبدو المصطلح فى صورتة العربية متسقا مع أسلوب الناقد العربى فى جملته وليس مقحما عليه.

وللغات الأوربية بوجه عام طرق متقاربة فى الاشتقاق لا تبدو الترجمة معها من لغة أوربية إلى لغة أوربية أخرى غريبة على إيقاعها أو خارجة على قواعدها الصرفية. أما اللغة العربية فلها قواعدها وأساليبها الخاصة التى يعسر أن تتقبل تلك الطرق دون أن يلحق أساليبها كثير من الغربة والنشاز))[49].

لقد انحدر المصطلح Intertextualite من اللغة الفرنسية، وهى تتبع فصيلة اللغات الهندية الأوربية، وكان من اليسير جدا انتقاله إلى اللغات من الفصيلة نفسها لاتفاقها فى طريقة الاشتقاق واعتمادها على السوابق واللواحق، ويتكون المصطلح من ثلاثة مقاطع: السابق

Inter + الجذر Text + اللاحق ualite. فالجذر ولاحقه Textualite يعنى نصيّة. أما السابق Inter فيعنى بين. ويفيد ((الاشتراك والتداخل)) [50]. وقد تبع بعض الباحثين العرب هذا النظام الاشتقاقى عند ما ترجموا المصطلح إلى تداخل نصّى، أو بينصّية. فى حين أن قواعد اللغة العربية تعتمد على نظام آخر فى الاشتقاق. من هنا كان البحث عن كلمة تجمع بين النص والاشتراك. فكان اللجوء إلى التوليد المباشر من إحدى صيغ الفعل نَصّ وهى تَنَاصّ على وزن تَفاعَل. ومصدرها تناص على وزن تفاعل. وهذا الوزن يفيد المساواة والاشتراك [51]. ولذلك كان مصطلح التناص ((فيه من الاكتناز الدلالى، وله من التواؤم المقطعى ما يجعل الناظر يخال أنه الأصل وأن اللفظ الأجنبى المركب تركيبا ثنائيا فرع عليه)) [52]. وإن بدا فيه بعض الثقل فى النطق ناتج عن التقاء الساكنين. فإن قواعد اللغة العربية تبيح هذا فى مثل تلك الحالة التى يكون فيها الأصل اللغوى فعلا ثلاثيا مضعفا. فنجد فى اللغة كلمات مثل: التضادّ والتضام والتراصّ والتّقاصّ والتماس...الخ.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض الباحثين خلافا لما هو متداول يفضلون استخدام المصدر الصناعى التناصية مقابل Intertextualite. واستخدام التناص مقابل Intertexte [53]. ولكن المتعارف عليه بين معظم الباحثين هو استخدام التناص مقابل Intertextualite والمتناص مقابل Intertexte. والنعت الواصف التناصى أو التناصية مقابل Intertextual.

مفهوم التناص فى النقد العربى الحديث:

إذا كان الباحثون العرب قد اختلفوا حول ترجمة المصطلح إلى اللغة العربية فمن الطبيعى أن يختلفوا حول المفهوم الذى هو

موضع خلاف عند أصحابه وفى بيئته التى نشأ فيها، لذا فليس غريبا أن يحاول كل منهم أن يصوغ تعريفا يضفى عليه خصوصية وإن اقترب فى المفهوم مع غيره. لذا لن يكون من المجدى حصر هذه التعريفات. وإنما سيكتفى الباحث بذكر أهم المفاهيم:

المفهوم التحويلى:

ويتبناه د. جابر عصفور، وهو قريب إلى حد ما من مفهوم "جوليا كريستيفا". ((فالتناص تحول من نسق (أوأنساق) علامة إلى نسق آخر (أو أنساق) على نحو يستلزم منطوقا جديدا، منطوقا تحدده العلاقة من هوية خلافية تتحدد بها دلالات النص فى علاقته بغيره)) [54]. ويرى د. عصفور أن ((التناص أشمل من أن يختزله المعنى الضيق للتقليد، وأعقد من أن تستوعبه التقنيات المحدودة لوسائل التضمين أو الاستلحاق أو المعارضة أو الموازنة)) [55]. كما أن ((السرقات الشعرية لا علاقة لها بالتناصية ولا ينبغى لها)) [56].

وبناء على هذا المفهوم فإن فعل الإحياء الذى يعتمد على نصوص سابقة يردد أصداءها لا يمكن أن يدخل باب التناص ((لأن تسمية الاحياء لا تنطوى على معنى التحول من نسق إلى نسق، ولا تفضى إلى منطوق جديد يتضمن دلالة الانقطاع)) [57].

إن د. عصفور يصدر حكما يستبعد به معظم التراث الشعرى والنقدى من دائرة التناص بمفهومه التحويلى، وهو أحد المفاهيم وليس هو المفهوم الوحيد. إذ إن التناص فى الغرب وكما مر بنا لم يتوقف عند كريستيفا. وإنما تطور وأصبح عند غيرها يسمح بدخول

كل أنواع العلاقات النصية، ومن ناحية أخرى فإن التراث النقدى عند العرب حتى فى أكثر صوره التى توحى بالتقليد والاتباع وهى السرقات قد عرف أنواعا منها يمكن أن تندرج تحت باب التحويل، وهى أنواع كان يستحسنها النقاد.

المفهوم العلائقى:

ويخلص إليه د. محمد مفتاح بعد استعراض عدة تعريفات، وعنده أن ((التناص هو تعالق (الدخول فى علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة))[58]، وهو يستعمل العلاقة هنا بمفهومها الواسع الذى يشمل المشابهة والاختلاف، ويندرج تحته المعارضة والمناقضة والسرقة، وهو قريب من مفهوم "ريفاتير" حيث يجعل للقارئ أو المتلقى دورا فى اكتشاف التناص، فالتناص ((ظاهرة لغوية معقدة تستعصى على الضبط والتقنين إذ يعتمد فى تميزها على ثقافة المتلقى وسعة معرفته وقدرته على الترجيح))[59].

أما "سعيد يقطين" فيطلق على هذا المفهوم العلائقى الواسع مصطلح التفاعل النصى وهو يقابل النصية المتعالية Transetextualite عند جينيت، وهو ثلاثة أنواع عند يقطين يأتى ضمنها التناص Intertexrtualite بالإضافة إلى المناصة Paratextualite والميتانصية Metatextualite، ويأخذ التناص بعد التضمين ((كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات سابقة، وتبدو كأنها جزء منها، لكنها تدخل معها فى علاقة))[60]. ومن الواضح اهتمام "يقطين" بالجانب السردى، فهو المجال التطبيقى لدراسته.

المفهوم الاجتماعي:

يورد د. سيد البحراوي تعريف التناص ((اعتماد نص ما على نص آخر أو أكثر)). ويذكر قول البعض: ((أن النص ليس إلا مركزا لتجميع النصوص السابقة. ومن بينها الواقع الذي يعتبر نصا من النصوص السابقة)) وهو يرى صحة هذا القول إلا أنه يعترض على ما فيه من حتمية تلغي أي إبداع جديد أو تقلصه. ويذهب إلى ((أن النص الجديد دائما ما يعتمد على نصوص سابقة وعي بها أو لم يع من أجل إعادة تشكيلها من منظوره ليقدم نصه الجديد))[61]. ويطبق البحراوي مفهومه للتناص على قصيدة "أمل دنقل" (مقابلة خاصة مع ابن نوح) ويرى أن الشاعر يتناص مع "القرآن الكريم والتوراة" بالإضافة إلى الواقع الذي كان يعيشه في فترة السبعينات.

أنواع التناص:

التناص الداخلي والخارجي:

ينقسم التناص إلى نوعين بالنظر إلى النص السابق (المُتناص معه). فإذا كان نصا للشاعر نفسه فإنه يُسمى تناصا داخليا. أي ((أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها. فنصوصه يفسر بعضها بعضا وتضمن الانسجام فيما بينها. أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه))[62]. ويرى البعض أن التناص الداخلي هو ((ارتباط الأجزاء المختلفة للنص بعضها بالبعض الآخر))[63]. أي أن العلاقة تقوم داخل النص نفسه. وهنا تكمن خطورة أن تتحول الدراسة التناصية إلى دراسة نصية تكتفيبرصد الظواهر الأسلوبية

وتعتمد على تكرار عناصر متشابهة.

أما التناص الخارجي فيكون بين نص ما لشاعر معين ونصوص سابقة لآخرين معاصرين أو غير معاصرين، وإن كان البعض يفرق بينهما أي بين النصوص السابقة المعاصرة وغير المعاصرة [64].

التناص الضروري والاختياري:

يتمثل التناص الضروري في تلك الأشياء الضرورية التي تلزم الشاعر أو الكاتب ((مثل الإيقاعات والأوزان والأبنية المقطعية، ومثل أنماط الشخصيات والمواقف التي يمكن استخدامها كحد أدنى للتناص، على اعتبار ما تفرضه في استخدامها مجموعة الأعراف التقليدية المتصلة بكل جنس من الأجناس الأدبية)) [65]، وتكون العلاقة هنا علاقة ضمنية أو بكماء تماما على حد تعبير "جينيت" [66].

أما التناص الاختياري فهو ما يطلبه الشاعر أو الكاتب نفسه، كأن يختار كلمات أو عبارات معينة تشير إلى نصوص محددة وتتعالق معها مشابهة أو مخالفة.

التناص القصدي والاعتباطي:

تظهر في التناص القصدي ((مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به)) [67]، أي أن الشاعر يصرح أو يشير إلى أنه يقصد إقامة علاقة بين نصه ونص آخر محدد، وأوضح مثال لذلك نصوص المعارضات والنقائض وغيرها من نصوص ((تشير على نحو من الأنحاء إلى نص آخر، بل وتكاد تحدده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص)) [68].

أما التناص الاعتباطى فيتسرب من ذاكرة الشاعر إلى نصه دون وعى منه وبطريقة عفوية. و ((يعتمد فى دراسته على ذاكرة المتلقى))[69].

ومن الواضح أنه لا توجد حدود واضحة تفصل بين أنواع التناص، كما أنه يمكن أن توجد هذه الأنواع متداخلة فى نص واحد. ويلجأ الباحث إلى التصنيف والتقسيم بغرض الدراسة والتحليل ((الذى لا يعنى إرجاع الشئ إلى عناصره كما هو فى تحليل الأجسام، ولكنه يعنى تجريد جانب واحد من جوانب الشئ وتمثله فى الذهن مستقلا ليتمكن الباحث من مقارنته بغيره مع علمه بأنه لا يوجد مستقلا فى الواقع))[70].

فى ضوء ما سبق سيقوم الباحث بدراسة التناص فى شعر البارودى معتمدا على المفهوم العلائقى الواسع الذى يشمل المشابهة والمخالفة فى الدرجة والنوع، ومحددا التناص بحدود الثقافة العربية وحسب، لأن تخطى هذه الحدود يحتاج إلى جهد ومعرفة تفوق قدرة الباحث. فقد كان البارودى يجيد الفارسية والتركية فضلا عن أنه كتب شعرا باللغة التركية[71]. ولذا كان من المهم أيضا تحديد شعر البارودى بالديوان المطبوع، وسيدرسه الباحث وفقا للتناص الخارجى أى تعالق نص البارودى مع نصوص أخر لغيره. فالبارودى له أشعار أخرى وردت فى أماكن أخرى غير الديوان، ويحتاج بعضها الدراسة وفقا للتناص الداخلى مثل قصائد المعارضات التى وردت فى الوسيلة الأدبية مختلفة عن رواية الديوان، كما أن بعض القصائد تتعالق

مع الأخرى داخل الديوان بصورة واضحة، وقد يحتاج ذلك إلى دراسة أخرى تتحرى الدقة التاريخية فى ترتيبها لمعرفة النصوص السابقة واللاحقة.

وسيدرس أيضا المستويات المختلفة للتناص بأنواعه الأخرى، فيدرس التناص الضرورى ضمن (المستوى النوعى). ويدرس الاختيارى ضمن المستويات الأخرى (الإفرادى والتركيبى والمجازى). كما سيدرس التناص القصدى المتمثل فى قصائد المعارضات، وبعض المقطوعات التى تتضمن إشارة إلى قصدية العلاقة، وكذلك سيدرس التناص العفوى المتمثل فى النصوص الأخرى التى يأتى فيها التناص تلميحا لا تصريحا. وهذا النوع الأخير أكثر من أن يحصى ويحتاج إلى جهد فى الكشف عنه إضافة إلى دراسته.

لم يبق سوى التأكيد على حقيقة سبق ذكرها وهى أن هذه المستويات وتلك الأنواع لا توجد مستقلة فى الواقع، وإنما تصنيفها على هذا النحو من أجل الدراسة وحسب.

الهوامش

1 انظر: مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم د. أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1989، ص 102.

- Mary M.Talbot, Fictions at work: Language and Social practices in fiction, Longman, London and New York, 1995. p. 45.

2 انظر: تزفيتان تودوروف: باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، العدد (14)، يونيو 1996، ص 144.

3 ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر (الدار البيضاء)، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)، 1986، ص 268، 269.

4 نفسه، ص 269.

5 ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 53، 54.

6 مارك أنجينو، مرجع سابق، ص 104.

7 رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم د. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1991، ص 41، 42.

8 جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص 21.

9 انظر: مارك أنجينو، مرجع سابق، ص 103.

10 جوليا كريستيفا: علم النص، مرجع سابق، ص 22.

11 رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمةعبدالسلام بنعبدالعالي، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 1993، ص 63.

12 رولان بارت: نظرية النص، ترجمةوتعليق د. محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، العدد الثالث، صيف 1988، ص 96.

13 انظر: بييردوبيازي: نظرية التناصية، ترجمة الرحوتي عبدالرحيم، مجلة علامات في النقد، الجزء الواحد والعشرون، المجلد السادس، سبتمبر 1996، ص 113.

14 انظر: ليون سومفيل: التناصية، ترجمة وائل بركات، مجلة علامات في النقد، الجزء الواحد والعشرين، المجلد السادس، سبتمبر 1996، ص 237.

15 بيير مارك دوبيازي: نظرية التناصية، مرجع سابق، ص 313.

16 جيرار جينيت: من التناص إلى الأطراس، ترجمة: المختار حسني، مجلة علامات في النقد، الجزء الخامس والعشرون، المجلد السابع، سبتمبر 1997، ص 179.

17 نفسه، ص 180.

18 نفسه، ص 181.

19- Robert Scholes, Semiotics and interpretation, yale university press, New Haven and London, 1982. p. 145.

20- Vincent B. Leitch; Deconstractive Criticism: An Advanced Introduction, Hutchinson, London, 1983, p. 59.

21 بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1991، ص 204.

22 نفسه، ص 329.

23 انظر:

- R.L. Trask, Key concepts in language and linguestics, Routledge, London and New York 1999, p. 132.

24 مارك أنجينو: مفهوم التناص فى الخطاب النقدى الجديد، مرجع سابق، ص 113.

25 عنترة العبسي: ديوان عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوى، المكتب الاسلامى، بيروت ودمشق، 1983، ص 186.

26 كعب بن زهير: ديوان كعب بن زهير، شرح ودراسة د. مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، ط1، الرياض 1989، ص 66.

27 أبو تمام: شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1992، الجزء الأول، ص 315.

28 المتنبي: شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، بيروت لبنان، 1979، المجلد الثاني، الجزء الثالث، ص 230.

29 نفسه، المجلد الأول، الجزء الثاني، ص 14، 15.

30 ابن طباطبا العلوى: عيار الشعر، تحقيق وتعليق، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالأسكندرية، د.ت، ص 46، 47.

31 انظر: نفسه، ص 47.

32 نفسه، ص 13، 14.

33 ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه، وفصله، وعلق حواشيه، محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط5، بيروت لبنان، 1981، الجزء الثاني، ص 238.

34 عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، 1991، ص 340.

35 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 188، 189.

36 ابن رشيق: العمدة، مرجع سابق، الجزء الثاني، ص 280.

37 نفسه: ص 282 ومابعدها.

38 انظر: يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق

مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، ط2، ص 188 205.

39 انظر: حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، حققه وقدم له د. عبدالعزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، الجزء الثاني ص 132، 145، 174، 176، 198، 217، 244.

40 انظر: أسامه بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق د. أحمد أحمد بدوي و د. حامد عبدالجيد، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1960، ص 183، 185، 186، 187، 189، 190، 191، 194، 201، 202، 203، 204، 205، 212، 214، 217، 222، 284.

41 سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت الدار البيضاء، 1992، ص 18، 19.

42 ثمة بحثان تناولا بالدراسة العلاقة بين قضية السرقات ونظرية التناص:

1 د. عبد الملك مرتاض فكر السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد الأدبي، المجلد الأول، الجزء الأول، مايو 1991، ص 69 92.

2 د. مصطفى السعدني: التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالأسكندرية، 1991، ويقول د. السعدني موضحا العلاقة بين السرقة والتناص: ((صحيح إن السرقة ليست مرادفا تماما للتناص، لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث. فهو أعم وهي أخص، وهو لغوي أدبي، وهي في بعضها لغوية، وهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي، وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتجاور فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة، أما هو فيعتمد أكثر على التضاد)).

التناص الشعري، ص 8

43 انظر: د. محمد مفتاح: دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد العاشر، العددان الثالث والرابع، يناير 1992، ص 86.

44 انظر: د. شكرى عياد: أجهل نفسى بشكل فاضح، حاوره حلمى سالم، مجلة أدب ونقد، العدد 84، أغسطس 1992، ص 22، 23.

45 استخدم د. محمد بنيس مصطلح النص الغائب فى كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب)، ص 251، بينما استخدم د. عبدالله محمد الغذامى مصطلح النصوص المتداخلة فى كتابه (الخطيئة والتكفير) ص 320، أما د. محمد بريرى فقد استخدم مصطلح التفاعل النصى فى مقال له بعنوان الملكة الشعرية والتفاعل النصى مجلة فصول، مج 8، ع 3، 4، ديسمبر 1989، ص 22، ويذكر في الهامش رقم (15) أن تعريب هذا المصطلح على هذا النحو يعود الفضل فيه إلى د. رمضان عبدالتواب، كما يشير إلى أن د. سيزا قاسم قد عربت المصطلح نفسه ب ((توالد النصوص)) فى مقال لها بعنوان توالد النصوص وإشباع الدلالة، وربما يكون هذا وراء استخدامه مصطلح التوليد النصى فى كتابه الأسلوبية والتقاليد الشعرية دراسة فى شعر الهذليين، ص 24)، ولكن الحقيقة أن د. سيزا قاسم استخدمت مصطلح توالد النصوص على أنه احدى آليات التناص، تقول ((... ولكننا نريد أن ننظر على نحو أكثر تدقيقا وتحديدا إلى آلية خاصة من آليات التناص التى تحكم تفاعل النصوص، وهى آلية التوليد، فالنص قد يولد نصوصا أخرى، أى أن عنصرا من عناصره قد ينفصل عنه ويصير نواة مستقلة، تنمو وتتفرع وتتشعب، وتصبح نصا مكتملا يحمل رسالة قد تتفق أو تختلف عن تلك التى يحملها (النص الأم) المولد)). (مجلة ألف، العدد الثامن ربيع 1988، ص 32).

أما مصطلح التعالق النصى فيستخدمه د. علوى الهاشمى، وفى الوقت نفسه يعترف بأن ((مصطلح التناص أكثر وقعا وتداولا واقتصادا من غيره من المصطلحات الرديفة له، بما فى ذلك مصطلح التعالق النصى)). (ظاهرة التعالق النصى فى الشعر السعودى الحديث، ص 22).

أما د. عبدالعزيز حمودة فيستخدم الترجمة الحرفية "بينصية" إلى جانب

مصطلح التناص. انظر: (المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك. ص 361 ومابعدها.

46 انظر: رضا العربى: قضية المصطلح النقدى. الثقافة الجديدة. الهيئة العامة لقصور الثقافة. العدد 112. يناير 1998. ص 103. 104. وهو عرض للندوة التى عقدتها الجمعية المصرية للنقد الأدبى لمناقشة كتاب (قضايا المصطلح النقدى) للدكتور عبدالسلام المسدى. وفيها ذكر د. صلاح فضل أربعة شروط للمصطلح الناجح أدبيا ونقديا.

47 د. عزالدين إسماعيل: أما قبل. مجلة فصول (قضايا المصطلح الأدبى). المجلد السابع. العددان الثالث والرابع. 1987. ص 4.

48 د.عبدالسلام المسدى: المصطلح النقدى. مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع. تونس. د.ت. ص 15.

49 د. عبدالقادر القط: قضية المصطلح فى مناهج النقد الأدبى الحديث. المجلة العربية للعوم الإنسانية. العدد الثامن والأربعون. مجلس النشر العلمى. جامعة الكويت. صيف 1994. ص 106.

50 انظر: د. عبدالسلام المسدى: المصطلح النقدى. مرجع سابق. ص 119.

51 أقر مجمع اللغة العربية قياسية أوزان المصادر للدلالة على معان محددة. ومن ذلك وزن تَفَاعُل للمساواة والاشتراك. انظر د. محمود فهمى حجازى: مدخل إلى علم اللغة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. 1998. ص 101. 102.

52 د. عبدالسلام المسدى: المصطلح النقدى. مرجع سابق. ص 119.

53 انظر: د. محمد خير البقاعى: أضواء على النص المترجم. مجلة علامات. الجزء الرابع والعشرون. المجلد السادس. يونيه 1997. ص 136.

ليون سومفيل: التناصية. ترجمة وائل براكات. مرجع سابق. ص 235.

بيير مارك دوبيازى: نظرية التناصية. ترجمة الرحوتى عبدالرحيم. مرجع

سابق، ص 308.

54 د. جابر عصفور: ما بين الإحياء والتناص، جريدة الحياة، لندن، العدد 2278، 7 أكتوبر 1996، ص 13.

55 نفسه، الصفحة نفسها.

56 نقلا عن: د. عبدالملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، الجزء الأول، المجلد الأول، مايو 1991، ص 88.

57 د. جابر عصفور: مابين الإحياء والتناص، مرجع سابق، ص 13.

58 د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)، المركز الثقافة العربى، ط2، الدار البيضاء، 1986، ص 121.

59 نفسه، ص 131.

60 د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى (النص السياق)، المركز الثقافى العربى، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص 99.

61 د. سيد البحراوى: فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1 القاهرة، 1996، ص 143.

62 د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى، مرجع سابق، ص 125.

63 د. سيزا قاسم: حول بويطيقا العمل المفتوح، فصول، مجلة النقد الأدبى، المجلد الرابع، العدد الثانى، 1984، ص 237.

64 انظر: د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى مرجع سابق، ص 100.

65 د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد 164، الكويت، أغسطس، 1992، ص 240، 241.

66 جيرار جينيت: من التناص إلى الأطراس، ترجمة المختار حسنى، مرجع سابق، ص 184.

67 د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى، مرجع سابق، ص 131.

68 د. محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجانى،

الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة، 1995، ص 153 .

69 د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى، مرجع سابق، ص 131.

70 د. شكرى عياد: موسيقى الشعر العربى (مشروع دراسة علمية)، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، د.ت، ص 147.

71 انظر: د. جابر عصفور: توليد الصور التراثية فى شعر البارودى، مجلة العربى، العدد 457، الكويت، ديسمبر 1996، ص 80.

الفصل الأول

المستوى النوعى (الإطار)

تناص الإطار

وهو عبارة عن مجموعة القوانين والتقاليد الفنية التى تجعل النص فى علاقة ضمنية مع النصوص السابقة عليه. فعندما يشرع المبدع فى الكتابة فإنه يتناص مع مجموعة من الخصائص للنصوص التى يتنمى إليها نصّه. فأى كتابة ((تفترض قدرا من المعرفة الواعية الضمنية بما سبقها من النصوص. أو على الأقل بالتقاليد والمواصفات المتعارف عليها فى هذا النوع من الكتابة)) [1]. كما أنه من المتفق عليه بين مدارس النقد الحديثة ((أن إنتاج النصوص ينطوى على قبول بالقوانين القائمة قبلها)) [2]. غير أن القبول بهذه القوانين لا يعنى الالتزام الحرفى بها. وإنما هى طرف فى حوار يمكن الاتفاق أو الاختلاف معها. يمكن الحذف منها أو الإضافة إليها. ولكن يتم ذلك كلّه على أساس من الاعتراف والوعى الكامل بها ((فقد كان تناص "أبى نواس" مع الشعر الجاهلى لا يهدف إلى مسايرته. ولكن لينسف قيوده ويتهكّم على تقاليده الفنية)) [3]. وقد كان "أبو نواس" (ت 199 ه) على وعى بتلك القوانين. بل إن محاولته فى حدّ ذاتها اعتراف بها ؛ لأن ((الانحراف عن النظام. أو الخروج عن القاعدة كحقيقة فنية لا يوجد إلا حيث توجد قاعدة ما يتمّ على أساسها وفى ضوئها ذلك الانحراف. فحيث لا تكون قواعد لا يمكن أن يكون ثمّة انحراف عنها)) [4].

إن الشاعر ((مطالب بأن يراعى التزامات الجنس الأدبى أو الفنى الذى يبدع فى إطاره، وأن يتجاوز هذه الالتزامات فى الوقت ذاته، مطالب بأن يخضع لها ويتمرد عليها))[5]، مطالب بأن يوصل ويفيد: يوصل من خلال الشفرة المشتركة والمعروفة مسبقا، ويفيد بإضافة معرفة جديدة إلى منجز سابق معروف ((إننا بالقدر الذى ترتضى من النص الذى نقرؤه إشباع النموذج النوعى، نتوقع منه أيضا أن يبتكر بعض الشفرات الخاصة به، وأن يقوم بتوظيف ماهر جديد لبعض الشفرات المعروفة من قبل، ومن ثم فإننا نبحث عن خصوصية فى الإطار العام المرن للجنس الأدبى أو النوع المكتوب فيه)) [6]، ولكن تلك الخصوصية لا يستطيعها كل إنسان، ((فالقدرة على الإبداع سواء فى الخطاب النقدى أو فى الخطاب الشعرى لا توهب لمبتدىء، بل إنها تكتسب بالسيطرة على التقاليد إلى درجة يسهل معها الإرتجال)) [7]، والقدرة على التحرر من سلطة التقاليد.

تحصيل الإطار:

إن معرفة القوانين والتقاليد لا تتم بمعزل عن النصوص، بل هى مستخلصة منها، ويتعرف الشاعر عليها من خلال مطالعته للنصوص السابقة، ولعل ذلك يذكرنا بقصة "أبى نواس" عندما ((استأذن خلفا فى نظم الشعر، قال له: لا آذن لك فى عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة. فغاب عنه مدة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها، فقال أنشدها، فأنشده أكثرها فى عدة أيام، ثم سأله أن يأذن له فى نظم الشعر،

فقال له: لا آذن لك إلا أن تنسى الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها. فقال له: هذا أمر يصعب على، فإنى قد أتقنت حفظها. فقال له: لا آذن لك إلا أن تنساها. فذهب إلى بعض الأديرة وخلا بنفسه، وأقام مدة، ثم حضر فقال: قد نسيتها حتى كأن لم أكن حفظتها قط. فقال له الآن انظم الشعر)) [8]. فالملاحظ أن خلف الأحمر (ت 180 ه) لم يطلب من أبى نواس أن يذهب ليتعلم العروض مثلا [9]، كما أنه طلب منه أن ينسى ما حفظه. ((لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة إذ هى صادرة عن استعمالها بعينها. فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى)) [10]. وبعبارة أخرى ينسى الوحدات الصغرى المكونة لما حفظ ويبقى فى ذاكرته الإطار الذى يضع فيه فكره وتجربته.

ولقد أعطى النقاد القدامى عناية كبيرة لحفظ الأشعار وروايتها. "فابن طباطبا العلوى" (ت 322 ه) يجعلها ضمن أدوات الشعر التى يجب إعدادها قبل مراسه [11]. ويرى "القاضى الجرجانى" (ت 392 ه) ((أن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له)) [12]، ثم يختص الرواية بالإهتمام لحاجة المحدثين إليها بقوله ((إلا أننى أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر... وقد كانت العرب تروى وتحفظ ويعرف بعضها برواية شعر بعض)) [13]. وفى هذا المعنى يقول "حازم القرطاجى" (ت 684 ه) ((وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدّة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم)) [14]، كما

أن "ابن خلدون" يجعل الحفظ شرطا للإجادة فى قول الشعر ((فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط. واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ. ثم بعد الإمتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ)) [15]. وهذه الملكة ((إنما تحصل بممارسة كلام العرب. وتكرره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه. وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية فى ذلك التى استنبطها أهل صناعة اللسان. فإن هذه القوانين إنما تفيد علما بذلك اللسان. ولا تفيد حصول الملكة بالفعل فى محلها)) [16].

إطار الشعر:

يعرف "قدامة بن جعفر" (ت 337 ه) الشعر بقوله ((إنه قول موزون مقفىّ يدل على معنى)) [17]. ويزيد عليه "ابن رشيق" (ت 456 ه) القصد أو النية: ((الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء: اللفظ والوزن والمعنى والقافية. فهذا هو حد الشعر. لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر. لعدم القصد والنية كأشياء اتزنت من القرآن. ومن كلام النبى صلى الله عليه وسلم)) [18]. ويركز "حازم القرطاجنى" على التخييل والمحاكاة ((الشعر كلام موزون مقفىّ من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها. ويكرّه إليها ما قصد تكريهه. لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه من حسن تخييل له ومحاكاة)) [19]. ويعرف "ابن خلدون" فى مقدمته الشعر بأنه ((كلام مفصّل قطعا قطعا متساوية فى الوزن متحدة فى

الحرف الأخير الذى تتفق فيه رويا وقافية ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة، وينفرد كل بيت منه بإفادته فى تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وبعده وإذا أفرد كان تاما فى بابه فى مدح أو تشبيب أو رثاء فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل فى إفادته ثم يستأنف فى البيت الآخر كلاما آخر كذلك. ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطىء المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثانى، ويبعد الكلام عن التنافر كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره. ومن التفجع والعزاء فى الرثاء إلى التأثر وأمثال ذلك. ويراعى فيه اتفاق القصيدة كلها فى الوزن الواحد حذرا من أن يتساهل الطبع فى الخروج من وزن إلى وزن يقاربه)) [20]، ثم يعود "ابن خلدون" بعد قليل فى موضع آخر فى المقدمة فيذكر حدا أو رسما للشعر به تفهم حقيقته ويرى أن ما توصل إليه لم يقف عليه لأحد من المتقدمين، فهو يرفض أن يكون حد الشعر ورسمه قول العروضيين: إنه الكلام الموزون المقفى، وإنما ((الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الإستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به)) [21].

إن تعريف "ابن خلدون" يمتاز بأنه يتضمن عناصر أكثر من سابقيه كما أنه أكثر تحديدا للعناصر المشتركة بينه وبين التعريفات السابقة،

فهو يحدد الكلام بوصفه بالبليغ كما ينص على اتفاق القصيدة فى الوزن وفى القافية وحرف الروى. وهو يذكر وظيفة كل عنصر من هذه العناصر. فالوزن والقافية يعينان جنس الخطاب. يقول: ((وقولنا المفصل بأجزاء متفقه فى الوزن والروى فصل له عن الكلام المنثور الذى ليس بشعر عند الكل)). كما أن قوله ((المبنى على الاستعارة والأوصاف فصل عما يخلو من هذه فإنه فى الغالب ليس بشعر)) [22]. وهو يشير بذلك إلى استخدام بعض العلماء الوزن والقافية من أجل أغراض تعليمية ينظمون فيها حقائق العلوم. ولذلك كان لابد من تضمين الشعر الاستعارة والأوصاف (أو المحاكاة والتخييل عن "حازم") حتى يتميز الشعر عن النظم.

ويضيف:ابن خلدون" عنصرين أولهما: استقلال البيت عما قبله وبعده. وهو وصف لما هو كائن و ((بيان الحقيقة لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك)) [23].

أما العنصر الثانى: وهو الجارى على أساليب العرب المخصوصة به فيحيطه اللبس والغموض خاصة عندما عين وظيفته بقوله: ((وقولنا الجارى على الأساليب المخصوصة به فصل له عما لم يجر منه على أساليب العرب المعروفة فإنه حينئذلا يكون شعرا وإنما هو كلام منظوم لأن الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعرفما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعرا. وبهذا الإعتبار كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا فى هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتبنى والمعرى

ليس هو من الشعر فى شىء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب عند من يرى أن الشعر لا يوجد لغيرهم. وأما من يري أنه يوجد للعرب وغيرهم من الأمم فلا يحتاج إلى ذلك ويقول الجارى على الأساليب المخصوصة)) [24]. وحتى هذه الأساليب المخصوصة لم يوضحها "ابن خلدون" فى هذا الموضع. وإن كان ما ذكره فى الموضع الأول ولم يسمه يجعل الباحث يميل إلى الظن بأن المراد من الأساليب المخصوصة هو طريقة بناء القصيدة.

إذن يتحدد إطار الشعر بأربعة أشياء هى الوزن والقافية ووحدة البيت وبناء القصيدة. فالوزن والقافية بمثابة القانون الذى لا يجب الخروج عليه إلا فى حدود ما يسمح به. وما سوى ذلك يحكم عليه بالخطأ. أما وحدة البيت وبناء القصيدة فمن التقاليد الفنية التى يجب مراعاتها. وعدم مراعاتها لا يوصف بالخطأ عند غير المتشددين من النقاد.

لا شك أن التقاليد الفنية قد تتغير من عصر لآخر كما أن القوانين من الوزن والقافية قد تتجدد وتتطور غير ((أن التجديد فيها نادر وأن تطورها بطىء جدا)) [25]. وهى بمفهومها التقليدى تصلح على الأقل لتطبيقها على شعر البارودى.

1 - الوزن

تقوم دراسة الأوزان فى الشعر العربى على أساس كمى تتابع فيه المتحركات والسواكن بطريقة معينة. ومن المتحركات والسواكن تتكون الأسباب والأوتاد والفواصل التى تتكون منها التفاعيل. ومن التفاعيل

تتكون البحور الشعرية، وقد يستبدل البعض المقاطع الصوتية بالمتحركات والسواكن، ولكن يظل الأساس الكمى فى الحالين هو الأكثر قبولا عند معظم الباحثين والأقرب إلى طبيعة الشعر العربى [26].

ويتكون البحر الشعرى من عدد من التفاعيل متساوية فى شطرين يتكون منهما البيت إلا ما كان مشطورا فهو يتكون من شطر واحد، ومن مجموع الأبيات (سبعة فما أكثر) تتكون القصيدة، وأقل من ذلك وأكثر من ثلاثة تسمى قطعة وما دونها يسمى نتفة، والبيت الواحد يسمى يتيما [27].

ويتكون شعر البارودى من 206 قصيدة، 55 قطعة، 108 نتفة ويتيمين. وقد جاء شعر البارودى على طريقة الشعر العربى القديم مكونا من شطرين إلا بعض الأبيات من مشطور الرجز [28]، كما جاء على الأوزان العربية المعروفة وان لم يستخدمها كلها، وكذلك لم يستخدم كل الأنماط المتاحة فى كل بحر وإنما استخدمها على النحو الآتى:

بحر الطويل: وقد جاء فى ثلاثة أنماط

النمط الأول

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن   فعولن مفاعلين فعولن مفاعيلن

ه//ه// ه/ه// ه/ه/ه// ه/ه//   ه/ه/ه// ه/ه// ه/ه/ه// ه/ه//

وعدد أبياته 732 بيت [29]

النمط الثانى:

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن   فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن

//ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه//ه   //ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه//ه

وعدد أبياته 1098 بيت [30]

النمط الثالث

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن   فعولن مفاعلين فعولن مفاعل

//ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه//ه   //ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه/ه

وعدد أبياته 225 بيت [31]. والملاحظ فى هذا النمط أن فعولن الواقعة قبل الضرب تأتى مقبوضة. ((والعروضيون يستحسنون القبض فى هذا الموضع ويعدونه أجود من السلامة))[32].

بحر البسيط: وقد جاء فى نمطين

النمط الأول

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه   /ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه

وعدد أبياته 662 بيت [33]

النمط الثانى

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه   /ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه //ه/ه

وعدد أبياته 333 بيت [34]

أما مخلع البسيط ونمطه

مستفعلن فاعلن فعولن   مستفعلن فاعلن فعولن

/ه/ه//ه /ه//ه //ه/ه   /ه/ه//ه /ه//ه //ه/ه

وقد ورد فى 30 بيتا [35]

بحر الكامل : وقد جاء تاما فى أربعة أنماط

النمط الأول

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه   ///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه

وعدد أبياته 392 بيت [36]

النمط الثانى

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعل

///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه

///ه//ه ///ه//ه ///ه/ه

وعدد أبياته 487 بيت [37]

النمط الثالث

متفاعلن متفاعلن متفا   متفاعلن متفاعلن متَفا

///ه//ه ///ه//ه ///ه

///ه//ه ///ه//ه ///ه

وعدد أبياته 23 بيتا [38]

النمط الرابع

متفاعلن متفاعلن متفا   متفاعلن متفاعلن متْفا

///ه//ه ///ه//ه ///ه

///ه//ه ///ه//ه /ه/ه

وعدد أبياته 25 بيتا [39]

والملاحظ أن التفعيلة الأخيرة فى كل شطر من النمطين الأخيرين

قد جاءت ناقصة، وأن عدد الأبيات في كليهما قليل مثلما هو الحال في وجودهما في الشعر العربي [40]. كما أن ثمة نمطا آخر لم يستخدمه الشاعر تأتي العروض فيه تامة بينما الضرب ناقص، وهذا النمط وإن ذكره العروضيون نادر في الشعر العربي [41].

أما مجزوء الكامل فقد جاء في نمطين:

النمط الأول

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن

///ه//ه   ///ه//ه

///ه//ه   ///ه//ه

وعدد أبياته 6 أبيات [42]

النمط الثاني

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلاتن

///ه//ه   ///ه//ه

///ه//ه   ///ه//ه/ه

وعدد أبياته 37 بيتا [43]

ولم يستخدم نمطا ثالثا ينتهي ب متفاعلات ///ه//ه ه [44].

بحر الخفيف: وقد جاء في نمط واحد

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

/ه//ه/ه   /ه/ه//ه   /ه//ه/ه   /ه//ه/ه   /ه/ه//ه   /ه//ه/ه

وقد يأتي الضرب فالاتن /ه/ه/ه دون لزوم، وعدد أبيات هذا البحر 369 بيتا [45]. وله نمطان آخران لم يستخدمهما البارودي أحدهما

ضربه فعلن ///ه والآخر عروضه وضربه فعلن ///ه. وكلا النمطين نادر فى الشعر العربى [46].

أما مجزوء الخفيف فقد جاء فى نمط واحد

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن متفعلن

ه/ه//ه/ ه//ه// ه/ه//ه/ ه//ه//

وعدد أبياته 5 أبيات [47]. وله نمط آخر نادر لم يستعمله البارودى يجى ضربه فعولن //ه/ه [48].

بحر السريع : وقد جاء فى ثلاثة أنماط

النمط الأول

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

ه//ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/

وعدد أبياته 217 بيت [49]

النمط الثانى

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان

ه//ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ه/ ه ه//ه/

وعدد أبياته 27 بيتا [50]

النمط الثالث

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فعلن

ه//ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ه/ ه/ه/

وعدد أبياته 12 بيتا [51] . وثمة نمط آخر يأتى فيه الضرب والعروض

فعلن ///ه، ولكنه نادر [52].

بحر الوافر: وقد جاء تاما فى نمط واحد

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

//ه///ه //ه///ه //ه/ه //ه///ه //ه///ه //ه/ه

وعدد أبياته 225 بيت [53].

أما مجزوء الوافر فقد جاء فى نمطين

النمط الأول

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

//ه///ه //ه///ه

//ه///ه //ه///ه

وعدد أبياته 25 بيتا [54].

النمط الثانى

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مُفاعَلتن

//ه///ه //ه///ه

//ه///ه //ه/ه/ه

وقد جاء فى بيتين [55]. ويجوز أن تأتى العروض مفاعلتن //ه/ه/ه فى النمطين دون لزوم.

بحر المنسرح: وقد جاء فى نمط واحد

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعن مفعولات مستعلن

/ه/ه//ه /ه/ه/ه/ /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه/ه/ /ه///ه

وعدد أبياته 116 بيت [56]. وغالبا ما يأتى العروض مثل الضرب دون لزوم.

ولم يستخدم البارودى نمطا آخر لهذا البحر وضربه مستفعل /ه/ه/ه وهو نادر فى الشعر العربى [55].

بحر المتقارب: وقد جاء فى نمطين

النمط الأول

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

//ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه

وجاء على هذا النمط بيتان فقط [57].

النمط الثانى

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

//ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه

وعدد أبياته 46 بيتا [58]. وقد تأتى العروض فعو //ه فى كلا النمطين دون لزوم.

وثمة نمطان آخران لم يستخدمهما البارودى. ينتهى أحدهما ب فعول //ه ه. وينتهى الآخر ب فع وهو نادر فى الشعر العربى [59].

أما مجزوء المتقارب فقد جاء فى نمط واحد

فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعو

//ه/ه //ه/ه / / ه

//ه/ه //ه/ه / / ه

وعدد أبياته 23 بيتا [60].

وقد ورد فى كتب العروض نمط ثان ضربه فع /ه وهو نادر [61]. ولم يستخدمه البارودى.

بحر الرمل: وقد جاء فى نمط واحد

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

/ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه

وعدد أبياته 48 بيتا [62]. وقد تأتى العروض فعلن ///ه دون لزوم. وقد يأتى الضرب كذلك دون لزوم أيضا.

وثمة نمطان آخران لم يستخدمهما البارودى. ينتهى أحدهما ب فاعلات /ه//ه ه. وينتهى الآخر ب فاعلاتن /ه//ه/ه [63].

أما مجزوء الرمل فقد جاء فى نمط واحد

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

/ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه

وعدد أبياته 50 بيتا [64].

وثمة نمطان آخران لم يستخدمهما البارودى. ينتهى أحدهما ب فاعلاتان /ه//ه/ه ه. والآخر ب فاعلن /ه//ه [65].

بحر المديد: وقد جاء فى نمط واحد

فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلاتن فاعلن فعلن

/ه//ه/ه /ه//ه ///ه /ه//ه/ه /ه//ه ///ه

وعدد أبياته 24 بيتا [66]. وله عدة أنماط أخرى غير شائعة لم يستخدمهما البارودى [67].

بحر المجتث: وله نمط واحد

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

/٥/٥//٥ /٥//٥/٥ /٥/٥//٥ /٥//٥/٥

وعدد أبيات هذا البحر 25 بيتا [68].

أما بحر الرجز فلم يأت إلا مجزوءا أو مشطورا

مجزوء الرجز:

مسـتفعلن مسـتفعلن مسـتفعلن مسـتفعلن

/ ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥

/ ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥

وعدد أبياته 19 بيتا [69].

مشطور الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥

وعدد أبياته 69 بيت [70].

وزن المخترع: ورد عن البارودى وزن لم يكن موجودا من قبل ونمطه

فـاعـلـن فـعـل فـاعـلـن فـعـل

/٥//٥ ///٥ /٥//٥ ///٥

وعدد أبياته 19 بيتا [71].

ويوضح الجدول الآتى الأوزان فى شعر البارودى، ونسبة استخدام كل وزن [72]: البحور التامة - المجزوءات وأشباهها

الوزن	عدد الأبيات	النسبة	الوزن	عدد الأبيات	النسبة
بحر الطويل	2055	% 38.25	مشطور الرجز	69	1.29%
بحر البسيط	995	% 18.52	مجزوء الرمل	50	% 0.93
بحر الكامل	927	% 17.25	مجزوء الكامل	43	% 0.80
بحر الخفيف	369	% 6.87	مخلع البسيط	30	% 0.56
بحر السريع	256	% 4.76	مجزوء الوافر	27	% 0.50
بحر الوافر	225	% 4.19	مجزوء المتقارب	23	% 0.43
بحر المنسرح	116	% 2.16	مجزوء الرجز	19	% 0.35
بحر المتقارب	48	% 0.89	وزن مخترع	19	% 0.35
بحر الرمل	48	% 0.89	مجزوء الخفيف	5	% 0.09
بحر المجتث	25	% 0.47			
بحر المديد	24	% 0.45			
المجموع	5088	94.70%	المجموع	285	% 5.30

من الواضح أن البارودي لم يستخدم كل أوزان الشعر العربي الستة عشر، فقد استخدم أحد عشر بحرا بنسب متفاوتة. احتل الطويل المرتبة الأولى بنسبة مرتفعة تتجاوز ثلث عدد الأبيات، يأتي بعده البسيط فالكامل بنسبة متقاربة. وقد استخدم الشاعر البحور الثلاثة فيما يزيد عن ثلثي عدد أبيات الديوان.

ويلاحظ أن الشاعر لم يستخدم بحور: المضارع والمقتضب والهزج، كما يلاحظ غياب الرجز والمتدارك بصورتهما التامة، وقلة نسب

المتقارب والرمل والمجتث والمديد.

وإذا نظرنا إلى نسب استخدام البحور وعلاقتها بالنسب التى توصل إليها بعض الباحثين [73] لبعض النصوص القديمة عند مجموعة من الشعراء فى فترة معينة نجد أن شعر البارودى أقرب إلى الشعر الجاهلى فى نسب استخدامه للبحور الثلاثة: الطويل والبسيط والكامل، أما بحر الخفيف فيحتل المرتبة الرابعة بدلا من الوافر الذى يتقهقر إلى المرتبة السادسة بعد السريع، ولكن من الملاحظ عموما غلبة الأوزان التامة على شعر البارودى وعلى الشعر القديم من قبل، وقلة استخدام المجزوءات.

دلالة تواتر استخدام البحور فى شعر البارودى

لقد حاول بعض الباحثين الربط بين الوزن والموضوع أو الوزن والعاطفة، ولكن جاءت هذه المحاولات ذاتية تختلف من باحث إلى آخر، تصل فى بعض الأحيان حد التناقض، ولذلك لم تصل إلى نتائج يمكن تعميمها أو اتخاذها قاعدة يمكن بناء أحكام على أساسها [74].

سوف نبحث عن شىء آخر نربط بينه وبين شيوع أوزان معينة عند البارودى، يمكن التوصل إليه من دراسة خصائص هذه الأوزان التى تمتاز بأمرين، الأول: كثرة المقاطع الصوتية، والثانى: تنوع التفاعيل.

أولا: كثرة المقاطع الصوتية

يوضح الجدول الآتى عدد المقاطع وأنواعها فى البحور التى استخدمها البارودى من الناحية النظرية:

البحر	عدد المقاطع	المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
الكامل	30	18	12
الطويل	28	8	20
البسيط	28	8	20
الوافر	26	14	12
الخفيف	24	6	18
المنسرح	24	6	18
المتقارب	24	8	16
السريع	22	6	16
الرمل	22	6	16
المديد	22	6	16
المجتث	16	4	12

ومن الناحية العملية فإن دخول العلل يغير من عدد المقاطع الصوتية. كما أن دخول الزحافات يغير فى نوع المقاطع فى البحور ما عدا بحرى الكامل والوافر فإنه يغير فى النوع والعدد. فبحر الكامل يتكون من التفعيلة (متفاعلن) وهى مكونة من خمسة مقاطع (قصير + قصير + طويل + قصير + طويل) وبدخول زحاف الإضمار عليها (أى تسكين الثانى المتحرك) تصبح أربعة مقاطع (طويل + طويل + قصير + طويل). والأمر كذلك فى بحر الوافر. فإن (مفاعلتن) تتكون من خمسة مقاطع (قصير + طويل + قصير + قصير + طويل) وبدخول زحاف العصب عليها (أى تسكين الخامس) تصبح أربعة مقاطع (قصير + طويل + طويل

+ طويل). ولذلك فإنه فى حالة استخدام بحرى الكامل والوافر يقل عدد المقاطع فى الاستخدام الفعلى عنه فى النظرى بالإضافة إلى تغير أنواع المقاطع.

إن دخول العلل والزحافات التى تجرى مجراها على البحور يجعلها عدة أنماط. كما أن دخول الزحافات يجعل لكل نمط عدة صور. وبعد دراسة أنماط البحور التامة وصورها فى عدد من القصائد فى ديوان البارودى وتحليلها إلى مقاطع صوتية. وجد الباحث أن عدد المقاطع وأنواعها قد جاء على النحو الآتى:

البحر	النمط	الصورة	عدد المقاطع	المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
الطويل	الأول	الأولى	28	9	19
		الثانية		10	18
		الثالثة		11	17
		الرابعة		12	16
		الخامسة		13	15
	الثانى	الأولى	28	10	18
		الثانية		11	17
		الثالثة		12	16
		الرابعة		13	15
		الخامسة		14	14
	الثالث	الأولى	27	10	17
		الثانية		11	16
		الثالثة		12	15
		الرابعة		13	14

البسيط	الأول	الأولى	28	10	18
		الثانية		11	17
		الثالثة		12	16
		الرابعة		13	15
		الخامسة		14	14
		السادسة		12	15
	الثاني	الأولى	27	9	18
		الثانية		10	17
		الثالثة		11	16
		الرابعة		12	15
الكامل	الأول	الأولي	30	18	12
		الثانية	29	16	13
		الثالثة	28	14	14
		الرابعة	27	12	15
		الخامسة	26	10	16

البحر	النمط	الصورة	عدد المقاطع	المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
تابع	الأول	السادسة	25	8	17
الكامل		السابعة	24	6	18
	الثانى	الأولى	28	15	13
		الثانية	27	13	14
		الثالثة	26	11	15
		الرابعة	25	9	16
		الخامسة	24	7	17
		السادسة	23	5	18
	الثالث	الأولى	25	14	11
		الثانية	24	12	12
		الثالثة	23	10	13
		الرابعة	22	8	14
	الرابع	الأولى	24	12	12
		الثانية	23	10	13
		الثالثة	22	8	14
		الرابعة	21	6	15
الوافر	نمط واحد	الأولى	26	14	12
		الثانية	25	12	13
		الثالثة	24	10	14
		الرابعة	23	8	15

البحر	النمط	الصورة	عدد المقاطع	المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
الخفيف	نمط واحد	الأولى	24	6	18
		الثانية		7	17
		الثالثة		8	16
		الرابعة		9	15
		الخامسة		10	14
		السادسة		11	13
		السابعة	23	7	16
تابع الخفيف	نمط واحد	الثامنة		8	15
		التاسعة		9	14
		العاشرة		10	13
المنسرح	نمط واحد	الأولى	24	9	15
		الثانية		10	14
		الثالثة		11	13
		الرابعة		12	12
المتقارب	الأول	الأولى	23	9	14
		الثانية		10	13
	الثانى	الأولى	22	9	13
		الثانية		10	12
		الثالثة		11	11
		الرابعة	23	9	14
		الخامسة		10	13
		السادسة		11	12

البحر	النمط	الصورة	عدد المقاطع	المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة	شديد الطول
السريع	الأول	الأولى	22	7	15	
		الثانية		8	14	
		الثالثة		9	13	
		الرابعة		10	12	
	الثانى	الأولى	22	6	15	1
		الثانية		7	14	1
		الثالثة		8	13	1
		الرابعة		9	12	1
الرمل	نمط واحد	الأولى	22	7	15	
		الثانية		8	14	
		الثالثة		9	13	
تابع الرمل	نمط واحد	الرابعة		10	12	
		الخامسة		11	11	
المديد	نمط واحد	الأولى	20	8	12	
		الثانية		9	11	
		الثالثة		10	10	
المجتث	نمط واحد	الأولى	16	5	11	
		الثانية		6	10	
		الثالثة		7	9	
		الرابعة		8	8	

يمكن ترتيب البحور المستخدمة ديوان البارودى حسب عدد المقاطع ترتيبا

تنازليا على النحو الآتى:

يأتى فى المقدمة الطويل يليه البسيط فالكامل ثم الوافر والخفيف والمنسرح. وبعد ذلك المتقارب ثم السريع والرمل والمديد وأخيرا المجتث.

وبمقارنة ترتيب البحور حسب الشيوع بترتيبها حسب عدد المقاطع يتبين اطراد العلاقة بينهما. فكلما كثر عدد المقاطع فى البحر كان حظه من الاستخدام أوفر [75]. قد يشذ عن هذه القاعدة بحر السريع الذى يتقدم الوافر والمنسرح، وربما يعود ذلك إلى تعدد أنماطه وتنوع صوره. وهذا السبب نفسه قد يكون وراء تفوق بحر الطويل الواضح على البسيط على الرغم من اتفاقهما فى عدد المقاطع. أما تأخر المتقارب فيعود إلى أنه يفتقد تنوع التفعيلة.

ثانيا: تنوع التفعيلة

تتصف البحور الكثيرة الاستخدام لدى البارودى بتنوع التفعيلة أو ما يسمى بالبحور المركبة، وإن بدا أن بحرى الكامل والوافر يشذان عن هذه القاعدة فإن الحقيقة أنهما يبدوان من الناحية النظرية فقط منفردى التفعيلة، أما وقع الأمر فإن بحر الوافر لم يأت فى أشعار العرب إلا على هذا النحو:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

كما أن دخول الزحاف على مفاعلتن يحولها إلى مفاعيلن. وأيضا بالنسبة لبحر الكامل فإن دخول الزحاف على متفاعلن يحولها إلى مستفعلن. وهذا كثير الحدوث فى بحر الكامل. ((بل يندر أن نرى البيت الواحد من هذا البحر مشتملا على المقيلس "متفاعلن" وحده. ولهذا يحق لنا أن نعد المقياس "مستفعلن" مقياسا للبحر الكامل

مثله مثل "متفاعلن" سواء بسواء،إذ نسبة شيوع مستفعلن فى وزن البحر الكامل لا تقل عن نسبة شيوع متفاعلن إن لم تزد عنها، وعلى هذا فمقياس البحر الكامل فى حشو البيت يجوز أن يكون متفاعلن أو مستفعلن)) [76]. كما يمكن أن يكون ذلك فى العروض والضرب إذا كانت متفاعلن صحيحة أو مقطوعة.

إذن يمكن القول: إن البحور المستخدمة فى شعر البارودى متنوعة التفعيلة ما عدا المتقارب، وقد جاء بنسبة ضئيلة، كما أن غياب بحر الرجز بصورته التامة يمكن تفسيره بأنه الصورة المزاحفة لبحر الكامل، وإن كان اختيار التنوع فى بحر الكامل قائما، أما الرجز فلا يجىء إلا منفرد التفعيلة، وكذلك الأمر بالنسبة للهزج الذى لم يأت فى الشعر العربى إلا مجزوءا وهو الصورة المزاحفة لمجزوء الوافر.

وهكذا يستطيع الباحث أن يربط بين تواتر استخدام البحور من ناحية وعدد المقاطع وتنوع التفاعيل من ناحية أخرى، فبينهما علاقة مطردة، فكلما زاد عدد المقاطع وتنوعت التفاعيل ارتفعت نسبة استخدام البحر، وهذا مرتبط بمفهوم القدماء للبيت الشعرى [77].

إن مفهوم وحدة البيت واستقلاله كان له أثر كبير على الشعراء القدامى، ومن ثم كان لجوؤهم أكثر إلى البحورالتامة كثيرة المقاطع الصوتية حتى يتم لهم استيفاء الوحدة الدلالية فى وحدة صوتية واحدة دون الإفتقار إلى أخرى، ((إذ كان فى انفساح الأوزان الطويلة وكثرة مقاطعها، ورحابة آمادها ما يعين الشعر على استغراق فكرته عبر سطر عروضى مستقل، وما يهىء له سبيل احتواء الخاطرة

الجزئية فيما ظنه بيتا شعريا نموذجيا)) [78].

إن اختيار الشاعر للبحور الطويلة كثيرة المقاطع يوفر له فضاء أوسع، ويتيح له حرية أكبر. ((فالمعنى يعرض فيها بشكل مريح، ويمكن للشاعر أن يعبر عن نفسه كما يحلو له دون أن يضطر إلى حل المشاكل العويصة التى تطرحها الأبيات القصيرة، ومن جهة أخرى، فإن تنظيم الجملة لا يتعرض لأية خلخلة)) [79].

ولكن طول الوزن وكثرة المقاطع فى البيت الواحد قد يؤدي إلى الإحساس بالرتابة، ومن هنا استلزم الأمر سمة أخرى هي التنوع أى أن يكون الوزن مركبا من تفعيلتين. ((فالتفعيلة البسيطة لا تستطيع أن تقدم نغما متنوعا، على عكس الأمر بالنسبة للوزن المركب من تفعيلتين، إذ يؤدى ذلك إلى تنوع وثراء فى النغم يدفع عن الأذن الإحساس برتابة انتظام النغم)) [80].

لقد فطن النقاد العرب إلى هذه الخاصية، فاستحسنوا الأوزان المركبة ذات التفاعيل المتنوعة، يقول "حازم": ((وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة، وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تال له فى المناسبة، وما لم يقع فى شطره تشافع أدناها درجة فى التناسب. وما وقع التشافع والتماثل فى جميعه استثقل ولم يستحل للتكرار)) [81].

فى موضع آخر من المنهاج يجعل حازم الأوزان درجات فى التناسب يأتى أعلاها البحور المركبة من تفعيلتين مزدوجتين غير متماثلتين كالطويل والبسيط، لأن فيهما التمام والتضاعف والتركب والتقابل،

((فإن تمام التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثله. وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء التى لها [لها] مقابلات أربعة. وتركب التناسب هو كون ذلك فى جزءين متنوعين كفعولن ومفاعيلن فى الطويل. وتقابل التناسب هو كون كل جزء موضوعا من مقابله فى الرتبة التى توازيه. فإن كان الواحد فى صدر الشطر الأول كان الآخر فى صدر الشطر الثانى. وإن كان ثانيا كان مقابله ثانيا. وإن ثالثا فثالث. فالأعاريض التى بهذه الصفة هى الكاملة الفاضلة)) [82]، يتلوها فى درجة التناسب البحور التى يقع التنوع فى جزء منها. وهى ((البحور التى تتركب من تفعيلتين مختلفتين. ترد إحداهما مزدوجة دائما (متشافعة)، بينما الأخرى منفردة)) [83]. ثم يأتى فى أدنى درجات التناسب البحور التى ليس فيها ازدواج وتماثل فهى مستثقلة للتكرار مثل المتقارب. فهو ((من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء. وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها)) [84].

وإذا رمزنا ب أ، ب لتفعيلتين مختلفتين فإنه يمكن كتابة ترتيب "حازم" على النحو الآتى:

المجموعة الأولى:

أ + ب + أ + ب + أ + ب + أ + ب

المجموعة الثانية:

أ + ب + أ أ + ب + أ

أو

أ + أ + ب أ + أ + ب

المجموعة الثالثة:

أ + أ أ + أ + أ

و

ب + ب ب + ب + ب

المجموعة الرابعة:

أ + أ + أ أ + أ + أ + أ

أو

ب + ب + ب ب + ب + ب + ب

وبعرض شعر البارودى على هذا التقسيم نجد أن الغالبية العظمى من الأوزان قد جاءت فى المجموعة الأولى والثانية.

فى المجموعة الأولى جاء الطويل والبسيط. وقد استخدمها البارودى أوزانا لأكثر من نصف شعره بنسبة 56.77 %.

وفى المجموعة الثانية نجد الخفيف والسريع والمنسرح والمديد.

أما المجموعة الثالثة، فقد خلا شعر البارودى من "الرجز التام"، وبالنسبة لبحرى الكامل والوافر، وقد كان مفترضا أن يتبعا هذه المجموعة، فهو افتراض نظرى فقط، وكذلك الأمر بالنسبة لبحر الرمل فقد جاءت التفعيلة الثالثة محذوفة، فتحولت فاعلاتن إلى فاعلن، ليصبح وزن الرمل فى الأبيات التى استخدم فيها هذا الوزن:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

لذا يمكن إضافة البحور الثلاثة إلى المجموعة الثانية بدلا من الثالثة، وإن امتاز الكامل والوافر بكثرة المقاطع.

وفى المجموعة الرابعة جاء المتقارب وحده بنسبة ضئيلة جدا (0.89%)، فى حين خلا شعر البارودى من المتدارك التام.

ولعل ما قاله "حازم" بالتنوع والإزدواج لا يختلف عن التنوع وكثرة المقاطع، فالتفاعيل المزدوجة غالبا ما تكون أكثر مقاطع من التفاعيل المنفردة، ومن هنا كان استخدام الأوزان فى شعر البارودى يتواتر حسب استحسان النقاد العرب، ومن قبل حسب تواتر الاستخدام فى الشعر القديم، يقول "حازم" ((ومن تتبع كلام الشعراء فى جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوازان، ووجد الافتنان فى بعضها أعم من بعض فأعلاها درجة فى ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل، ومجال الشاعر فى الكامل أفسح منه فى غيره، ويتلو الوافر عند البعض الخفيف...)) [85].

قد يشذ عن هذا استخدام البارودى للوافر (4.19 %) بنسبة أقل من الخفيف (6.87%)، والسريع (4.76 %)، ولكن الفارق ليس كبيرا بحيث يمثل ظاهرة تحتاج إلى التفسير.

لا شك أن تواتر استخدام أوزان الشعر عند البارودى يعكس محاولته الوصول بشعره من هذه الناحية إلى نموذج الشعر الجيد، سواء تمثل هذا النموذج فى كلام النقاد عن البحور المستحسنة، أو تمثل فى محفوظه من الشعر العربى الذى جاء معظمه فى هذه الأوزان.

لقد استخدم البارودى الأوزان الشائعة عند العرب بنسبة كبيرة، أما الأوزان غير الشائعة فقد استخدمها بنسبة ضئيلة أو لم يستخدمها على الإطلاق، فهو لم يستخدم البحور الأربعة: (الهزج والمجتث والمقتضب والمضارع). ((فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة. فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما. فأما المضارع ففيه كل قبيحة. ولا ينبغى أن يعد من أوزان العرب. وإنما وضع قياسا وهو قياس فاسد)) [86]. وكذلك لم يستخدم البارودى وزن "المتدارك" ((وهو من البحور النادرة فى الشعر العربى)) [87].

غير أن البارودى استخدم وزنا لم يرد فى أشعار العرب من قبل فى قصيدته التى مطلعها:

املأ القدح واعص من نصح [88]

وقد جاءت فى تسعة عشر بيتا ((من وزن مخترع لا عهد للعروضيين به)) [89]. وقد سماه البعض ((مجزوء المتدارك)) [90]. وسماه آخر ((مشطور المتدارك)) [91]. وهو يأخذ من المتدارك فاعلن وتتردد مرتين الأولى تامة (فاعلن) والثانية محذوفة (علن) فقد حذف السبب الخفيف من أولها (إن جاز أن يحذف من أول التفعيلة كما يحذف من آخرها). أو تكون (فَعِلْ) بدخول علة القطع عليها وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله بالإضافة إلى زحاف الخبن (حذف الثانى ساكنا) إن جاز ذلك أيضا.

وقد استخدم "أحمد شوقى" (1868 - 1932) فيما بعد هذا الوزن فى قصيدته التى مطلعها:

مــــــــــال واحـــــتـــجـــــب   وادعـــــــى الـــغـــضـــــب [92]

أما مخلع البسيط ووزنه:

مستفعلن فاعلن فعولن   مستفعلن فاعلن فعولن

فقد أجمع أهل العروض على أنه ((من اختراع المولدين. وأنه لم يكن معروفا قبل عهود العباسيين)) [93]. وقد استخدمه البارودى فى ثلاثين بيتا بنسبة 0.56 %.

2 - القافية:

اختلف القدماء فى تعريف القافية. فمنهم من قال أنها الكلمة الأخيرة فى البيت. ومنهم من قال أنها حرف الروى ((أى الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة. وهذا التعريف قاله ثعلب ولم يأخذ به علماء العروض بعده ولكنه لايزال المفهوم الشائع للقافية. ومعظم الدواوين القديمة مرتبة أبوابا على حسب حروف الروى. وهى تسمى ذلك القافية)) [94].

أما الذى ثبت عند العروضيين فهو تعريف الخليل (ت 175 ه) ((القافية من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذى قبل الساكن)) [95]. ويقال مع المتحرك الذى قبل الساكن [96]. وهذا التعريف يمكن صياغتة صياغة أخرى باستبدال المقاطع بالحركات والسكنات. فيصبح تعريف القافية: ((أنها المقطع الشديد الطول فى آخر البيت. أو المقطعان الطويلان فى آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة)) [97].

تتضح أهمية دراسة القافية باستخدام المقاطع الصوتية بدلا من

السكنات والحركات فى التمييز بين المقاطع المفتوحة والمقاطع المغلقة، وهذا لم تظهر أهميته فى دراسة الأوزان، حيث اعتمدت على كم المقطع فقط ولذا يمكن أن يحل مقطع مغلق محل مقطع مفتوح أو العكس دون أن يؤثر ذلك على صحة الوزن، أما دراسة القافية فتعتمد على نوع المقطع بالإضافة الى كمه، إذ لا يمكن أن يحل فيها مقطع مغلق محل مقطع مفتوح. ((وهذه الحقيقة تؤكد من ناحية الطبيعة الكمية للشعر العربي، ومن ناحية أخرى ارتباط القافية بالإيقاع)) [98].

القافية فى شعر البارودي:

استخدم البارودى القافية الموحدة فى شعره، ولم يرد عنده أى تنويع للقوافى داخل القصيدة الواحدة، وقد جاءت عنده على النحو الآتى:

أولا: مقطع شديد الطول (ص ح ح ص)

وقد وردت القافية من هذا النوع فى موضعين فى ديوان البارودى الأول فى قصيدته التى مطلعها:

يا ناعس الطرف الى كم تنام   أسهرتنى فيك ونام الأنام [99]

والثانى فى قصيدته التى مطلعها:

إن "سرنديب" على حسنها   يسكنها قوم قباح الوجوه [100]

وقد جاءت القافية فى كلا الموضعين مقيدة ومردوفة: فى الموضع الأول بالألف والثانى بالواو.

ثانيا: مقطعان طويلان

وقد جاءت فى أربعة أنماط على حسب نوع المقطع الطويل (مفتوح ورمزه ص

ح ح أو مغلق ورمزه ص ح ص):

مقطعان طويلان مفتوحان (ص ح ح / ص ح ح)

وقد جاء هذا النوع مردوفا بالألف وهو الغالب مثل قوله:

وليلة أنس قصر اللهو طولها ... بعذراء شابت وهى دون حجاب(101)

أو الياء مثل قوله:

أراك الحمى شوقى إليك شديد ... وصبرى ونومى فى هواك شريد(102)

أو الواو مثل قوله:

أضوء شمس فرى سربال ديجور ... أم نور عيد بعقد التاج مشهود(103)

أو الواو والياء مثل قوله:

بلينا وسربال الزمان جديد ... وهل لامرىء فى العالمين خلود

قضى آدم فى الدهر وهو أبو الورى ... وكل الذى من صلبه سيبيد (104)

مقطع طويل مغلق + مقطع طويل مفتوح (ص ح ص / ص ح ح)

مثل قوله:

أحمى الجزيرة مطلع الشمس ... أم لاح ضوء غزالة الإنس (105)

مقطع طويل مفتوح + مقطع طويل مغلق (ص ح ح / ص ح ص)

وقد وردت القافية من هذا النوع فى أربعة مواضع:

جاءت القافية مؤسسة مقيدة فى موضعين فى قوله

يا قلب مالك لا تفي ... ق من الهوى؟ يا قلب مالك (106)

وقوله:

أحبب وأبغض وقل بحق ... ولا تساهل ولا تخاشن (107)

وجاءت القافية مردوفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة فى الموضعين

الآخرين:

في قوله:

أهـــــــــلال بـــين هــالـــــه؟ أم غــزال فـى غـلالـه؟ (108)

وقوله:

أدرهـــا قـبـل تـغـريـد الـحـمـامـه فما ينفى الهموم سوى المدامه (109)

4 مقطعان طويلان مغلقان (ص ح ص / ص ح ص)

وقد جاءت القافية مقيدة في قوله:

يـــا بـــانــة مـــن لى بـضـمـك؟ يـا زهـرة مـن لى بـشـمـك؟ (110)

كما جاءت موصولة بالهاء الساكنة في قوله:

أغــــــــرة تحـــت طــــره؟ أم نـور فـجـر بـسـحـره؟ (111)

وفى قوله:

ليس لى غير خالك الحجر الأس ود وفى كعبة المحاسن قبله (112)

ثالثا: مقطعان طويلان بينهما مقطع قصير

وقد جاءت القافية في أربعة أنماط:

1 مقطعان طويلان مفتوحان بينهما مقطع قصير (ص ح ح / ص ح / ص ح ح)

وقد جاءت القافية مؤسسة مثل قوله:

هنيئا "لريا" ما تضم الجوانح وإن طوحت بى فى هواها الطوائح (113)

كما جاء في مواضع أخرى مردوفة وموصولة بالهاء بعدها خروج مثل قوله:

رد الـكـرى لأراك فـى أحـلامـه إن كان وعدك لا يفى بذمامه (114)

2 مقطع طويل مغلق+ مقطع قصير+ مقطع طويل مفتوح

(ص ح ص / ص ح / ص ح ح)

مثل قوله:

أيـن ليالـينـا بـوادى الـغضـى؟ ذاك عهد ليته ما انقضى [115]

كما جاءت القافية فى بعض المواضع موصولة بالهاء ولها خروج مثل قوله:

يـا مـن رأى الـشـادن فـى سربـه يتيه بالحسن على تربـه [116]

3 مقطع طويل مفتوح+ مقطع قصير+ مقطع طويل مغلق (ص ح ح / ص ح / ص ح ص)

وقد وردت القافية مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة فى ثلاثة مواضع:

فى قصيدة مطلعها:

يـا أيـهـا المسـرف المدل بنفسـه كسفينة فى لج بحر ما خره [117]

وأخرى مطلعها:

ألـهـتـكـم الـدنـيـا عـن الآخـره وهـى مـن الجهل بكم ساخره [118]

وفى قوله:

وصـاحـب لا كـان مـن صـاحـب أخلاقـه كالمعدة الفاسـده [119]

4 مقطعان طويلان مغلقان بينهما مقطع قصير (ص ح ص / ص ح / ص ح ص)

وقد جاءت القافية مقيدة مثل قوله:

مـن طـلـب الـعـز بـلا آلـة أدركـه الـذل مكان الظفر [120]

رابعا: مقطعان طويلان بينهما مقطعان قصيران

وقد جاءت القافية فى ثلاثة أنماط:

1 مقطعان طويلان مفتوحان بينهما مقطعان قصيران (ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح)

وقد جاءت القافية مؤسسة موصولة بخروج فى موضعين

الأول قوله:

من خالف الحزم خانته معاذره ومن أطاع هواه قل ناصره [121]

الثانى قوله:

ليس الصديق الذى تعلو مناسبه بل الصديق الذى تزكو شمائله [122]

2 مقطع طويل مغلق + مقطع قصير + مقطع قصير + مقطع طويل مفتوح (ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح)

فى مثل قوله:

حياتى فى الهوى تلف وأمرى فيه مختلف [123]

ومثل قوله:

غلب الوجد عليه فبكا وتولى الصبر عنه فشكا [124]

3 مقطعان طويلان مغلقان بينهما مقطعان قصيران (ص ح ص / ص ح / ص ح /ص ح ص)

وقد جاءت القافية مقيدة فى القصيدة التى مطلعها:

ماذا على قرة العين لو صفحت وعاودت بوصال بعدما صفحت [125]

وفى موضعين آخرين جاءت موصولة بالهاء الساكنة فى قوله:

صبح مطير ونسمة عطره وأنفس للصبوح منتظره [126]

وفى قوله:

أي فتى للعظيم نندبه شاط على أنصل الرماح دمه [127]

ومن الملاحظ أن النمطين الآخرين يجوز أن يحل مقطع طويل مفتوح محل المقطع الطويل المغلق الأول.

ويوضح الجدول الآتى أشكال التركيب المقطعى للقوافى وعدد الأبيات التى ورد فيها كل تركيب، والنسبة المئوية مرتبة ترتيبا تنازليا:

التركيب المقطعى للقافية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
ص ح ح / ص ح ح	1583	% 29.46
ص ح ص/ص ح/ص ح ح	973	% 18.11
ص ح ص / ص ح ح	946	17.62%
ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ح	795	14.80%
ص ح ح/ص ح/ص ح ح	782	14.55%
ص ح ص/ص ح/ص ح ص	94	% 1.75
ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ص	65	% 1.21
ص ح ح/ص ح/ص ح ص	32	% 0.59
ص ح ح/ص ح/ص ح /ص ح ح	31	% 0.58
ص ح ح ص	27	% 0.50
ص ح ح / ص ح ص	27	% 0.50
ص ح ص / ص ح ص	18	% 0.33
المجموع	5373	% 100

يتضح مما سبق أن القافية المكونة من مقطعين جاءت بنسبة كبيرة إذ بلغ عدد الأبيات 2574 بيت بنسبة مئوية 47.91 %. وإن كان ثمة تفاوت بين أنواع المقاطع المكونة لها، إذ جاء التركيب المكون من مقطعين مفتوحين (ص ح ح / ص ح ح) بنسبة كبيرة جدا، بل هى نسبة تفوق أى تركيب مقطعى آخر، بينما جاء التركيب المقطعى المكون من مقطعين مغلقين (ص ح ص / ص ح ص) بنسبة ضئيلة

جدا تضعه فى آخر القائمة، ويأتى بعد ذلك التركيب المقطعى المكون من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير إذ بلغ عدد الأبيات 1881 بيت بنسبة 35.01 %، ثم يأتى بعده التركيب المكون من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران، وبلغ عدد الأبيات 891 بيت بنسبة مئوية 16.58 %.

أما المقطع شديد الطول (ص ح ح ص) فقد جاء فى سبعة وعشرين بيتا بنسبة 0.5%[128].

كما يتضح أيضا أن التركيب المقطعى الذى ينتهى بمقطع مفتوح يشكل الغالبية العظمى فى قوافى البارودى، فقد بلغ عدد الأبيات التى تنتهى قوافيها بمقطع مفتوح 5110 بيت بنسبة مئوية 95.11 %.

أما التركيب المقطعى الذى يبدأ بمقطع مفتوح فقد جاء فى 2455 بيت بنسبة 45.69% وهو يمثل القوافى المردوفة والمؤسسة.

نوعا القافية:

تنقسم القافية تبعا لحركة حروف الروى وسكونه الى قسمين:

1 مطلقة: وهى التى يكون فيها الروى متحركا

2 مقيدة: وهى التى يكون فيها الروى ساكنا[129]

وبناء على حركة حرف الروى وسكونه فى شعر البارودى[130]، فإن القافية جاءت مطلقة فى 5179 بيت بنسبة مئوية 96.39 %، وجاءت مقيدة فى 194 بيت بنسبة مئوية 3.61 %، وهذه النسبة

تتوافق مع نوعي القافية في الشعر العربي، حيث أن النوع الثاني من القافية ((لا يكاد يجاوز 10 % وهي في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين)) [131].

أولا: القوافي المطلقة:

وتأتي هذه القوافي موصولة، والوصل يكون بالياء أو الواو أو الألف أو الهاء، والجدول الآتي يبين حروف الوصل ونسبة ورودها في شعر البارودي:

حرف الوصل	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الياء	2372	% 44.15
الواو	1894	% 35.25
الألف	552	% 10.27
الهاء	361	% 6.72
المجموع	5179	% 96.39

وقد جاء حرف الوصل (الهاء) ساكنا في 96 بيتا بنسبة 1.79. وجاء متحركا بعده حرف مد (خروج) في 265 بيت بنسبة 4.93 %. وجاء حرف المد (الخروج) واوا في 180 بيت بنسبة 3.35 % وياء في 83 بيتا بنسبة 1.54 وألفا في بيتين بنسبة 0.04 %.

ثانيا: القوافي المقيدة:

يلزم في هذا النوع من القافية حركة الحرف قبل الروي وهو ما يسمى التوجيه. وإن ((كان الخليل يرى الضمة مع الكسرة جائزة وينكر معهما الفتحة. وزعموا أنه كان يجعله من السناد وكان سعيد بن مسعدة لا يرى ذلك عيبا لكثرة ما استعمله الفصحاء)) [132].

وقد جاء التوجيه فتحة في مقصورة البارودي:

هجرت ظلوم وهجرها صلة الأسى   فمتى تجود على المتيم باللقى [133]

وفى قصيدته التى مطلعها:

بـادر الـفـرصـة واحــذر فـوتـهـا   فبلوغ العز فى نيل الفرص [134]

وفى قصيدته التى مطلعها:

شفنى وجدى وأبلانى السهر   وتغشتنى سمادير الكدر [135]

ماعدا البيت الثالث والسادس جاء التوجيه ضمة.

وفى مقطوعته التى مطلعها:

مـن طـلـب الـعـز بـلا آلـة   أدركه الذل مكان الظفر [136]

ماعدا البيت الخامس جاء التوجيه كسرة.

وفى قصيدته التى مطلعها:

لـوى جـيـده وانـصـرف   فـمـا ضـره لـو عـطـف؟ [137]

ماعدا البيت التاسع والحادى عشر والسادس عشر جاء التوجيه كسرة.

وقد جاءت القافية المقيدة مردوفة فى موضعين:

الأول فى القصيدة التى مطلعها:

ياناعس الطرف إلى كم تنام؟   أسهرتنى فيك ونام الأنام [138]

والثانى فى القصيدة التى مطلعها:

إن سـرنـديـب عـلـى حـسـنـهـا   يسكنها قوم قباح الوجوه [139]

وجاءت مؤسسة فى بيتين:

أحـبـب وأبـغـض وقـل بـحـق   ولا تـسـاهـل ولا تـخـاشـن

فـالحـب يـعـمـى عـن المـسـاوى   والبغض يعمى عن المحاسن [140]

وفي بقية المواضع التزم الشاعر حرفا بالإضافة إلى حركته قبل حرف الروى. وإن كان هذا الالتزام مالاختمه قواعد القافية [141] غيرأنه تجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من القوافي والذى جاء فيه حرف الروى كاف الإضمار أو تاء التأنيث يجوز فيه أن يكون الكاف أو التاء وصلا وما قبله رويًا.

مثل القصيدة التى مطلعها:

ماذا على قرة العينين لو صفحت وعاودت بوصال بعد ما سمحت[142]

فيجوز أن يكون حرف الروى التاء والكاف قبله لزوم ما يلزم ويجوز أن يكون حرف الروى الحاء والتاء بعد وصلا وكذلك فى القصيدة التى مطلعها:

يا قلب ما لك لا تفي ق من الهوى؟ ياقلب مالك؟ [143]

والقصيدة التى مطلعها:

يا بانة من لى بضمك يازهرة من لى بشمك [144]

فيجوز أن يكون حرف الروى الكاف وما قبلها لزوم ما لايلزم أو ما قبلها هو حرف الروى وهى وصل له.

وقد مال الباحث إلى أن يكون كل من التاء والكاف رويا يلزمها الحرف الذى قبلها من باب الاستحسان يقول "حازم": ((ويستحسن فى ما كان من كافات الضمائر وتاءات التأنيث مقطع الشعر أن يلتزم فيها حرف بعينه، ويلتزم فيه حركة بعينها، ويجوز أن يلتزم قبل ذلك حرف. فإن لم يلتزم كان الوجه أن تلزم حركة بعينها)) [145].

أما اعتبار الكاف والتاء وصلا مثل الهاء فإن ذلك أمر مختلف فيه[146]، ومن الناحية الصوتية فإن الانفتاح الشديد السعة الذى يكون فيه الجهاز

الصوتى عند النطق بالهاء خاليا من الحبس والتضييق ومن أى اعتراض أو تحويل لمجرى الهاء يجعله أقرب إلى الصوائت[147]. وهذا ما لا يتوفر فى الكاف والتاء. ولذا يعترض كثير من الباحثين على كونها وصلا. يقول "المعرى" (ت 449 ه): ((وقد كان بعض المتأخرين من أهل العلم يجعل تاء التأنيث وصلا. وكذلك كاف الإضمار لما وجده من لزوم الشعراء إياهما فى بعض الأشعار. وذلك ينتقض عند العلماء بأحكام القوافى)) [146]

حرف الروى:

يعد حرف الروى أهم حروف القافية. ويلزم تكراره فى كل أبيات القصيدة. وإليه تنسب. وهو القافية عند البعض. كما يلزم تكرار حركته.

حركة حرف الروى (المجرى):

قد يجيء حرف الروى مشتملا على مجرى، وقد يجى مجردا منه، والجدول الآتى يبين عدد الأبيات فى شعر البارودى التى جاءت القافية فيها مشتملة على المجرى والأبيات التى جاءت مجردة منه، ونوع المجرى:

المجرى	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الكسرة	2455	% 45.69
الضمة	2088	% 38.86
الفتحة	636	% 11.84
مجرد (السكون)	194	% 3.61
المجموع	5373	% 100

والملاحظ أن هذه النسب تتشابه مع نسب ورود حرف الروى بمجرى أو مجردا منه ونوع المجرى فى الشعر القديم حيث يجى المجرى المكسور فى المقدمة يليه المضمون ثم المكسور وأخير يأتى حرف الروى مجردا من

المجرى بنسبة ضئيلة [149].

حرف الروى وأصوات اللغة:

يمتاز كل صوت لغوى بصفات معينة، قد تكون وراء كثرة انتشاره فى كلمات اللغة أو قلته، لذا كان اهتمام الشعراء ببعض أصوات اللغة واتخاذها رويا ونفورهم من البعض الآخر وقلة استخدامهم إياه.

وقد استخدم البارودى الأصوات العربية رويا لشعره ما عدا الخاء والغين، غير أن استخدامه يتفاوت من صوت لآخر، والجدول الآتى يوضح نسب استخدام الشاعر لأصوات اللغة رويا مرتبة ترتيبا تنازليا.

حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الراء	765	% 14.24
الدال	764	% 14.22
الميم	754	% 14.03
اللام	562	% 10.46
النون	486	% 9.05
الباء	383	% 7.13
القاف	311	% 5.79
العين	254	% 4.73
الهمزة	150	% 2.79
الفاء	130	% 2.42
الحاء	112	% 2.08
الواو	102	% 1.90
التاء	89	% 1.66
السين	83	% 1.55
الهاء	69	% 1.28
الطاء	54	% 1.01
الصاد	47	% 0.87
الضاد	47	% 0.87
الكاف	40	% 0.74

النسبة المئوية	عدد الأبيات	حرف الروي
% 0.71	38	الياء
% 0.61	33	الجيم
% 0.50	27	الألف
% 0.41	22	الظاء
% 0.35	19	الذال
% 0.22	12	الزاى
% 0.19	10	الثاء
% 0.19	10	الشين
% 100	5373	المجموع

يتبين من هذا الجدول أن الحروف الستة الأولى (الراء والدال والميم واللام والنون والباء) أكثر الأصوات العربية التى وردت رويا فى شعر البارودى، حيث تمثل نسبة 69 ٪ من مجموع الأبيات التى وردت فى الديوان، وإذا نظرنا إلى نسبة شيوع هذه الأصوات عند البارودى وتعالقها مع حروف الروى فى الشعر العربى نجد أنها من الحروف التى تجئ رويا بكثرة [150] وفى احصائية "ابن الشيخ" [151] نجد أن هذه الأصوات تأتى حروفا للروى بنسبة أعلى من غيرها فى ديوان أبى تمام والبحترى وحماسة أبى تمام وفى كتاب الشعر والشعراء وكتاب الأغانى مع اختلاف يسير فى الترتيب على النحو التالى:

ديوان أبى تمام	ديوان البحترى	حماسة أبى تمام	الشعر والشعراء	الأغانى
الباء	الدال	الراء	الراء	الراء
الميم	اللام	اللام	اللام	اللام
الراء	الباء	الدال	الدال	الباء
الدال	الراء	الميم	الميم	الميم
اللام	النون	الباء	الباء	الدال
النون	الميم	النون	النون	النون

قد يرى البعض أنه ((لا يرى أن تُعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل فى الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها فى أواخر كلمات اللغة)) [152] وهذا له ما يبرره ففى دراسة احصائية لجذور معجم الصحاح جاء ترتيب الحرف الثالث فى الكلمات ذلت الجذر الثلاثى ترتيبا تنازليا على النحو الآتى: (الراء والميم واللام والنون والباء والعين والفاء والدال.....) [153].

ولكن هذا لا يمنع من استكناه دلالة هذا التواتر من خلال دراسة صفات هذة الأصوات ومناطق النطق بها.

توصف الأصوات الست الأولى المستخدمة رويا فى شعر البارودى بأنها أصوات مجهورة Voiced أى يحدث اهتزاز فى الوترين الصوتين بالحنجرة عند النطق بها [154]. بل إن هذا النوع من الأصوات قد ورد رويا فى شعر البارودى بنسبة كبيرة. فقد ورد فى 4268 بيت بنسبة مئوية مقدارها 79.44 % فى حين وردت الأصوات المهموسة فى 955 بيت 17.77 %. بينما الهمزة ((وهى صوت حنجرى انفجارى لا

هو بالمهموس ولا بالمجهور)) [155] قد وردت في 150 بيت بنسبة 2.71 % وتمتاز أربعة من هذه الأصوات (الراء واللام والنون والميم) بأنها ((تشبهه الحركات في أهم خاصة من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي [156] ((Sonority)). وهذه الأصوات لا يحدث عند النطق بها أن ينحبس الهواء حبسا تاما في موضع من مواضع مدة من الزمن يندفع بعدها الهواء فجأة محدثا صوتا انفجاريا. كما لا يحدث أن يضيق مجرى الهواء في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء عن خروجه صوتا احتكاكيا. وإنما هي ((تكون مجموعة خاصة لا هي بالشديدة ولا الرخوة)) [157] وسماها المحدثون الأصوات المائعة. ويوصف الراء بأنه صوت مكرر أي يحدث عند النطق به ((أن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا)) [158] أما اللام فيوصف بأنه صوت جانبي ((يتكون بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة. بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما)) [159]. أما الميم والنون فيوصفان بأنهما صوتان أنفيان.

أما الدال فهو صوت شديد. ويصفه "الخليل" (ت 175 ه) بقوله: ((أن الدال لانت عن صلابة الطاء وكزازتها وارتفعت عن خفوت التاء، فحسنت)) [160].

وتمتاز الأصوات الستة بأن مواضع النطق من أدنى الجهاز الصوتي. فالراء صوت لثوي واللام والنون والدال أصوات أسنانية لثوية والباء والميم صوتان شفويان [161].

إذن فالأصوات اللغوية التى وردت رويا بنسبة كبيرة فى شعر البارودى وفى الشعر العربى عموما، تمتاز بعدة صفات: أنها كثيرة الورود فى آخر الكلمات العربية، وأنها تتصف بالوضوح السمعى، وتخرج من أدنى الجهاز الصوتى [162].

لزوم ما لايلزم:

تتكون القافية من ستة حروف، منها ما يلزم بعينه، ومنها ما يلتزم بنظيره، فأما ما يلتزم بعينه فهو الروى والوصل والخروج، والتأسيس، والردف إذا كان ألفا، وأما ما يلزم بنظيره فهو الدخيل والردف إذا كان واوا أو ياء فإنه يجوز أن يحل أحدهما محل الآخر [163].

وللقافية ست حركات هى: المجرى وهو حركة الروى، والنفاذ وهو حركة هاء الوصل، والحذو وهو حركة الحرف الذى قبل الردف، والإشباع وهو حركة الدخيل، والرس وهو حركة ما قبل ألف التأسيس، والتوجيه وهو حركه ما قبل الروى المقيد [164] .

ومن الحركات ما يلزم بنفسة، مثل المجرى والنفاذ والرس والحذو فى حالة كون الردف ألفا، فإنه يلزم أن يكون مفتوحا، أما إذا كان الردف واوا أو ياء، فإنه ((يجوز الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها)) [165].

أما الإشباع (حركة الدخيل) ((فيجوز تغييرها عند الخليل، ولا يجوز عند أبى الحسن الأخفش)) [166].

أما التوجيه وكما سبق ذكره فإنه يجوز الضمة مع الكسرة، أما الفتحة فتجوز عند البعض، وينكرها البعض الآخر.

ويجب على الشاعر أن يلتزم تلك الأشياء التى يجب أن يلتزم بها فى القافية وإلا عُد عيبا. أما ((إذا جاء فى الشعر شئ قد اتفق أن يلزم قائله شيئا غير هذه اللوازم، فهو متبرع بذلك)) [167]. ويسمى ذلك لزوم ما يلزم، ويعد ذلك اقتدارا من الشاعر، يقول " ابن رشيق": ((وكان ابن الرومى خاصة بين الشعراء يلتزم ما لايلزمه فى القافية، حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء فى أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعا فيه)) [168]، وإن لم يكن " ابن الرومى" (ت 283 ه) أول من التزم فى قوافيه بما لا يلزم فقد سبقه فى ذلك كثير من الشعراء [169].

يعد "أبو العلاء المعرى" (ت 449 ه) أكثر الشعراء التزاما فى شعر بأشياء لا تلزم وهو صاحب "اللزوميات" التى يقول فى مقدمتها: ((وقد تكلفت فى هذا التأليف ثلاث كلف. الأولى أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها. والثانية أن يجئ رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك. والثالثة أنه لزم مع كل روى فيه شئ لا يلزم من باء أو تاء وغير ذلك من الحروف. ولو أن قائلا نظم قوافى على مثل مشوق ووسوق، ولم يأت بالياء لكان قد لزم ما لايلزم لأن العادة فى مثل هذا المبنى أن تشترك فيه الواو والياء. وكذلك لو لزم الياء وحدها مثل قطين ومعين، وليس فى هذا من هذا النحو إلا شئ يسير)) [170].

لزوم ما لايلزم فى شعر البارودى:

لقد التزم البارودى فى بعض قصائده ومقطوعاته بأشياء لا تلزم فى بعض مقطوعاته وقصائده، وقد جاءت القوافى الملتزمة متفاوتة من حيث درجتها

الموسيقية، ويمكن تقسيمها إلى مراتب من الأعلى إلى الأدنى على النحو الآتى:

أولا: التزام حرفين قبل الردف فى القافية المطلقة وجاء ذلك فى مقطوعته التى يقول فيها:

لمصطفى صادق فى الشعر منزله	أمسى يعاديه فيها من يصافيه
صاغ القريض بإتقان فلو تليت	صدوره علمت منها قوافيه
مهذب الطبع مأمون الضمير إذا	بلوته كان باديه كخافيه
حاز الكمال فلم يحتج لمنقبة	فلست تنعته إلا بما فيه [171]

فقد التزم البارودى بحرف الردف الياء وبحرف الفاء الذى قبله ثم بالألف الذى قبل الفاء، وقد جاءت هذه القافية فى ثمانية أصوات (ح ح ص ح ح ص ح ح)، وهى قافية نادرة فى شعر البارودى، فلم يرد فيها غير هذه الأبيات الأربعة، وإن وجدت قصيدة من سبعة أبيات، جاءت منها خمسة فى هذا المستوى:

بلغت مداك من أرب فسيحى	فأنت اليوم فى جو فسيح
تركت الجسم فيما كان منه	وغبت بلجة لون المسيح
فعادت صورة الجثمان عطلا	لفقدك مثل دينار مسيح
ولو يقوى لسار وكيف يقوى	على هول السرى قدم الكسيح
سبحت بغمرة كالشمس نورا	وعام من الخجالة فى مسيح
فليتك ترجعين لنا بصدق	يباغت كل ختال مسيح
بربك هل وجدت كما وجدنا	خلافا بين أحمد والمسيح [172]

فقد التزم بالميم قبل السين التى تسبق ياء الردف. وقد جاءت هذه القافية فى ثمانية أصوات (ص ح ص ح ح ص ح ح) ما عدا البيت الأول

والرابع جاءت سبعة أصوات (ح ص ح ح ص ح ح).

ثانيا: التزام الدخيل فى القافية المطلقة الموصولة بحرف

مد مثل قصيدته التى مطلعها:

متى ينقضى عمر الحياة فتنقضى مـآرب كانت علة للمظالم [173]

فقد التزم بعد ألف التأسيس بحرف اللام وحركته الكسرة.

وفى قصيدته التى مطلعها:

لا تـركـنن إلى الـزمـان فـربمـا خدعت مخيلته الفؤاد العاقلا [174]

التزم بحرف القاف وحركته الكسرة.

وفى مقطوعته التى مطلعها:

يـا نـاصـر الحـق عـلى البـاطـل خذ لى بحقى من يدى ماطلى [175]

التزم حرف الطاء وحركته الكسرة.

وقد جاءت هذه القافية الملتزمة فى سبعة أصوات (ح ح ص ح ص ح ح)

ومثلها أيضا التزام الدخيل فى القافية المطلقة الموصولة بهاء ساكنة فى القصيدة التى مطلعها:

يـأيـهـا الـسـرف المـدلّ بنفسـه كسفينة فى لج بحر ما خره [176]

وكذلك القصيدة التى مطلعها:

ألـهـتـكـم الـدنـيـا عـن الآخـرة وهى من الجهل بكم ساخره [177]

فقد التزم بحرف الخاء وحركته الكسرة. وجاءت هذه القافية فى سبعة أصوات أيضا (ح ح ص ح ص ح ص).

ثالثا: التزام حرف قبل الردف فى القافية المطلقة:

فقد التزم الشاعر حرف الميم فى قصيدته التى مطلعها:

ألا عاطنيها بنت كرم تزوجت   على نغمات العود بابن سماء [178]

والتزم حرف الهاء فى قصيدته التى مطلعها:

ألا يا "نحلة" سرحت فحازت   سلالة ما تولته العهاد [179]

وفى مقطوعته التى مطلعها:

زمزمى الكأس وهاتى   واسقنيها يا مهاتى [180]

كما التزم بالقاف وحرف الردف الواو فى مقطوعته التى مطلعها:

لأمر ما تحيرت العقول   فهل تدرى الخلائق ما تقول [181]

ويصل هذا النوع من اللزوم غايته عندما تأتي القافية فى كلمة مستقلة مثل هذه المقطوعة:

وشامخ فى ذرا شماء باذخة   لا يعرف الصدق إن والى وإن عادى

يعوده الناس إن مر النسيم به   ولا يعود من الإشفاق من عادا

لا يهدأ الدهر من ظلم يحاوله   فإن قضى وطرا من غدره عادا

يسطو بهذا ويرمى ذاك عن عرض   كطارد يقتنى صيدين إذ عادى

أباده الدهر رغما بين أسرته   كما أباد بريح صرصر عادا

فاعرف إلهك واحذر أن تبيت على   وزر ولا تتخذ ظلم الورى عادا [182]

وقد جاءت القافية الملتزمة فى هذا النوع فى ستة أصوات (ص ح ح ص ح ح) ويأتى من هذا المستوى أيضا: التزام صامت ساكن قبل الروى فى القافية الموصولة بالهاء ولها خروج، مثل المقطوعة التى مطلعها:

رجع الخديو لمصره   وأتت طلائع نصره [183]

فقد التزم الشاعر بحرف الصاد الساكن، وجاءت القافية فى ستة

أصوات (ص ص ح ص ح ح).

رابعا: التزام الدخيل فى القافية المؤسسة المقيدة، كما فى القصيدة التى مطلعها:

يــاقــلــب مـــالـــك لا تـفـي ق من الهوى ياقلب مالك؟ [184]

فقد التزم حرف اللام وجاءت القافية الملتزمة فى خمسة أصوات (ح ح ص ح ص)

ويأتى فى هذا المستوى التزام صامت وحركته القصيرة قبل حرف الروى فى القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس، كما فى القصيدة التى مطلعها:

إلام يـهـفـو بـحـلـمـك الـطـرب؟ أبـعـد خـمـسـين فـى الـصـبـا أرب؟

فقد التزم فيها حرف الراء وحركته الفتحة (فيما عدا ثلاثة أبيات هى الثانى عشر والتاسع والعشرون جاءت الحركة فيها الكسرة) وفى القصيدة التى مطلعها:

وخـمـيـلـة بـكـرت سـمـاوة أيـكـهـا تحمى الهجير عن النفوس وتدرأ [186]

فقد التزم فيها حرف الراء وحركته الفتحة (ما عدا البيت الثانى وجاءت حركة الراء ضمة).

والقصيدة التى مطلعها:

يـالـك مـن ذى أدب أطـلـعـت فـكـرتـة ثـاقـبـة الأنجـم [187]

فقد التزم فيها حرف الجيم وحركته الفتحة (ما عدا البيت الأول جاءت ضمة والبيت الثالث والرابع جاءت كسرة).

وكذلك المقطوعة التى مطلعها:

يدل على أن ليس فى الدهر رحمة خيانة شمر بع غدرا من ملجم [188]

فقد التزم بالجيم وحركته القصيرة الفتحة ما عدا البيت الرابع جاءت الحركة ضمة.

وقد جاءت القافية الملتزمة فى هذا النوع فى خمسة أصوات (ص ح ص ح ح)، ومثلها التزام الشاعر بحرف الردف الياء أو الواو فكل منهما يعدل صامتا وحركته القصيرة، فقد التزم البارودى الياء فى القصيدة التى مطلعها:

دعانى إلى غى الصبا بعد ما مضى مكان كفردوس الجنان أنيق [189]

والقصيدة التى مطلعها:

بأى غزال فى الخدور تهيم وغزلان نجد مالهن حميم [190]

والقصيدة التى مطلعها:

مالى وللدار من ليلى أحييها وقد خلت من غوانيها مغانيها [191]

والمقطوعة التى مطلعها:

إلى الله أشكو أننى بين معشر سواء لديهم طيب وخبيث [192]

وكذلك المقطوعة التى مطلعها:

إذا أنت ابغضت امرأ فاخش ضره فأنت لديه مثل ذاك بغيض [193]

وقد التزم الشاعر بالواو فى قصيدة التى مطلعها:

كل حىّ سيموت ليس فى الدنيا ثبوت [194]

وفى هذا النوع جاءت القافية الملتزمة فى خمسة أصوات (ح ح ص ح ح).

خامسا: التزام صامت ساكن قبل حرف الروى فى القافية المطلقة كما فى القصيدة التى مطلعها:

أنسيم سرى بنفحة رند أم رسول أدى تحية هند [195]

فقد التزم بالنون الساكنة قبل حرف الروى (الدال الموصلة بالياء)

وفى القصيدة التى مطلعها:

ألا هتفت بالأيك ساجعة القمر فطف بالحميا فهى ريانة العمر [196]

وفى القصيدة التى مطلعها:

أيها المغرور مهلا لست للتكريم أهلا [197]

فقد التزم بالهاء الساكنة قبل حرف الروى اللام الموصولة بالألف، وقد جاءت القافية الملتزمة فى هذا النوع من أربعة أصوات (ص ص ح ح).

ومن هذا المستوى أيضا القافية التى يلتزم فيها قبل الروى بحرف صامت دون حركته، كما فى القصيدة التى مطلعها:

لكل حى نذير من طبيعته يوحى إليه بما تعيا به النذر [198]

فقد التزم بحرف الذال قبل الروى، ولم يلتزم بحركته القصيرة فجاءت ضمة وفتحة وكسرة.

وفى القصيدة التى مطلعها:

وذى حدب يلتج بالسفن كلما زفته نتوج فهو يعلو ويسفل [199]

التزم بالفاء دون حركته التى تناوبت فيها الضمة والفتحة والكسرة، وقد جاءت قافية البيت الحادى عشر (سافل) مؤسسة. وهذا يعده العروضيون عيبا يسمونه سناد التأسيس وفى هذا المستوى أيضا التزام حرف مضعف قبل حرف الروى القافية المقيدة، كما فى القصيدة التى مطلعها:

يابانة من لى بضمك يازهرة من لى بشمك [200]

فقد التزم بالميم المشددة قبل حرف الروى الكاف الساكنة. والحرف المشدد عبارة عن صامت ساكن وصامت متحرك. لذا فقد جاءت القافية ملتزمة فى أربعة أصوات (ص ص ح ص).

سادسا: التزام صامت وحركته القصيرة قبل حرف الروى فى القافية المقيدة.

كما فى القصيدة التى مطلعها:

مالدهر إلا ضوء شمس علا وكوكب غام ونبت بقل (201)

فقد التزم بحرف القاف قبل الروى (اللام الساكنة). أما الحركة القصيرة الفتحة قبل الروى فهى عند البعض مما تختمه قواعد القافية ولا تعد من لزوم ما لا يلزم.

وفى المقطوعة التى مطلعها:

يا ويح نفسى من هوى شادن غازل قلبى لحظة فانتهك (202)

التزم التاء قبل الكاف الساكنة.

وفى القصيدة التى مطلعها:

ماذا على قرة العينين لو صفحت وعاودت بوصال بعد ما صفحت (203)

التزم الحاء قبل التاء الساكنة. ويرى البعض أن هذا الإلتزام ضرورة لعدم تمكن تاء التأنيث.

يعد هذا النوع أدنى أنواع القوافى الملتزمة. حيث جاءت القافية ملتزمة فى ثلاث أصوات فقط (ص ح ص) وهى تعادل القافية المطلقة الموصولة بحرف مد. كما تتفوق عليها القافية الموصولة بهاء لها خروج. ولا يعد ذلك من لزوم ما لا يلزم.

وثمة قصائد أخرى يجوز أن تكون قافيتها من لزوم ما لا يلزم مثل

القصيدة التى مطلعها:

أقلا ملامى فى هوى الشادن الأحوى فقلبى على حمل الملامة لا يقوى [204]

وكذلك القصيدة التى مطلعها:

ويـــلاه مـــن نـــار الـهــوى وآه مـن طـول الجـوى [205]

فيجوز أن يكون حرف الروى الواو والألف بعده وصلا. ويجوز أن يكون الألف رويا والواو قبله من لزوم ما لايلزم. وقد مال الباحث إلى أن يكون الواو رويا موصولا بالألف [206].

التصريع والتقفية:

من الأشياء المستحبة والتى تدل على اقتدار الشاعر وبراعته أيضا لزومه التصريع. يقول "قدامة" فى نعت القوافى: ((أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج. وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها. فإن الفحول المجيدين من الشعراء والقدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه)) [207].

ويفرق "ابن رشيق" بين التصريع ومصطلح آخر هو التقفية ((فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته.... والتقفية: أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة فلا يتبع العروض الضرب فى شئ إلا فى السجع خاصة)) [208].

ويلحق بالتصريع عيب يسمى التجميع ((وهو: أن يكون القسيم الأول متهيئا للتصريح بقافية ما، فيأتى تمام البيت بقافية على خلافها.... وهو كالإكفاء والسناد فى القوافى، إلا أنه دونهما فى الكراهية.. وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتسور الداخل

من غير باب))[209].. ومن أجل هذا فإن ((اشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت "مصراع" كأنه باب القصيدة ومدخلها)) [210].

وللتصريع فائدة فنية، يقول حازم ((للتصريع فى أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الإنتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صفتى العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك، وقد قال "حبيب"؛

وتقفوا إلى الجدوى بجدوى وإنما يروقك بيت الشعر حين يصرع))[211]

التصريع والتقفية فى شعر البارودى؛

جاء المطلع مصرعا ومقفى 176 مرة موزعة على النحو الآتى؛

قصائد قطع نتف

٧ ٥ ١ ٥ ٤ ١

أى أن نسبة التصريع والتقفية فى القصائد بلغت 76.21 % بينما بلغت 11.52 % فى ما دون القصيدة، مما يدل على اهتمام البارودى بالتصريع والتقفية فى مطلع قصائدة وعدم اهتمامه بهما فى القطع والنتف.

وقد جاء التصريع فى 53 قصيدة و 4 قطع و نتفة واحدة أما التقفية فقد جاءت فى 104 قصيدة، 10 قطع، 4 نتف، أى أن التصريع جاء فى مطلع القصائد بنسبة 25.73 %، بينما جاءت التقفية بنسبة 50.48 %. وهذا يدل على أن البارودى كان يميل أكثر إلى أنماط البحور التى يتفق فيها الضرب مع العروض، أى يتساوى

فيها الشطران.

ومن أمثلة التصريع قوله:

أديـرا كئوس الـراح قـد لـع الفجر	وصاحت بنا الأطيار أن وجب السكر
// ه /ه /ه	// ه / ه /ه
أمـا تـريـان الـلـيـل كـيـف تسللت	كواكبه للغرب وانحدر النسر [212]
// ه //ه	// ه / ه /ه

وهنا نجد زيادة العروض فى البيت الأول لتتساوى مع الضرب، فجاءت التفعيلة الأخيرة فى الشطر الأول من البيت الأول مفاعيلن مثل التفعيلة الأخيرة فى البيت، فى حين أنها جاءت مفاعلن فى باقى العروض أما التصريع بالنقص فمثل قوله:

أهــلال أرضـس أم هــلال سـمـاء	شـمـل الـزمـان وأهـلـه بـضـيـاء
// ه /ه /ه	// ه / ه /ه
بـدرت لـوامـع منـه شـق وميضـها	حجب الظلام فماج فى لألاء [213]
// ه /ه /ه	// ه / ه /ه

فقد جاءت العروض فى البيت الأول متفاعل ///ه /ه مثل الضرب. فى حين أنها فى بقية الأبيات متفاعلن ///ه //ه.

أما التقفية فمثل قوله:

سلوا عن فؤادى قبل شد الركائب	فقد ضاع منى بين تلك الملاعب
// ه /ه /ه	// ه / ه /ه
أغـارت عليـه فـاحـتـوتـه بـلحظها	فتاة لها فى السلم فتك المحارب [214]
// ه /ه /ه	// ه / ه /ه

فقد جاءت العروض فى البيت الأول مفاعلن //ه //ه مثل الضرب وهى كذلك فى البيت الثانى وسائر أبيات القصيدة.

وحدة البيت:

لقد نظر القدماء إلى البيت الشعرى على أنه وحدة مستقلة تنتهى صوتيا بمقطع القافية. وتلك الوحدة الصوتية تتطلب وحدة دلالية مستقلة أيضا. ويجب أن تتطابق الوحدتان ولا تزيد أحدهما أو تنقص عن الأخرى. وكما يقول "قدامة" ((أن تكون المعانى تامة مستوفاة، لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه. وأن تكون المعانى أيضا مواجهة للغرض، لم تمتنع من ذلك ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته))[215]. فإذا استوفى الشاعر معناه قبل أن يستوفى وزنه فإنه يضطر إلى ((أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن)) [216] وهذا عيب يسمى الحشو ونقيضه ((أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد، فيقطعه بالقافية ويتمه فى البيت الثانى))[217] وهو عيب أيضا يسمى المبتور، ويسميه "أبو هلال العسكرى" (ت 395 هـ) التضمين ويستقبحه، ويفرق بينه وبين التضمين الذى يعنى ((استعارتك الأنصاف والأبيات من شعر غيرك، وإدخالك إياه فى أثناء قصيدتك.... وهذا حسن)) [218] ويشترط "المرزوقى" (ت 421 هـ) استقلال البيت ويعيب التضمين بقوله ((.... على أن يقوم كل بيت

بنفسه. غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمنا بأخيه وهو عيب فيه))[219] ويقول "ابن رشيق": ((وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده. وما سوى ذلك فهو عندى تقصير إلا فى مواضع معروفة مثل الحكايات وماشاكلها فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد)) [220]. وفى حديث "حازم" عن القافية التى هى نهاية البيت يستحسن أن تكون منفصلة عما بعدها وعما قبلها. يقول: ((فأما ما يجب فيها من جهة كونها مستقلة منفصلة عما بعدها أو متصلة به فلا يخلو الأمر فى هذا من أن تكون الكلمة الواقعة فى القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها ولا مفتقرة ما بعدها إليها. أو أن يكون كلاهما مفتقر إلى الآخر. أو تكون هى مفتقر إلى ما بعدها ولا يكون ما بعدها مفتقرا إليها. أو يكون ما بعدها مفتقرا إليها ولا تكون هى مفتقرة إليه.

فالقسم الأول هو المستحسن على الإطلاق. والأقسام الثلاثة أشدها قبحا مناقض القسم المستحسن. ويسمى افتقار أول البيتين إلى الآخر تضمينا لأن تتمة معناه فى ضمن الآخر))[220]. وقد أكد "ابن خلدون" على وحدة البيت كما مر بنا غير أنه يؤكد فى الوقت نفسه على ضرورة التلاؤم والمناسبة بين كل ببيت وآخر. فيجب على الشاعر أن يراعى وحدة البيت ((ويبرزه مستقلا بنفسه ثم يأتى بيت آخر كذلك ثم ببيت ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده ثم يناسب بين البيوت فى موالاة بعضها مع بعض بحسب اختلاف الفنون التى فى القصيدة))[222].

وقبل ذلك قال "ابن طباطبا" (ت222 ه): ((وأحسن الشعرما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله. فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل)) [223]. كما عاب "ابن قتيبه" (ت 276 ه) عدم الاتساق بين الأبيات ووصمه بالتكلف: ((وتتبين التكلف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير لفقه. لذلك قال عمر بن لجإ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك. قال: وبم ذلك؟ فقال: لأنى أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه)) [224].

وإذا كان القدماء قد شددوا على ضرورة وحدة البيت وعابوا على الشعراء التضمين، فإن ذلك ((لا علاقة له بوحدة القصيدة واتساق الأفكار داخلها. إن المقصود بالعيب خضوع الشاعر للاضطرار وعدم تمكنه من حسم الصراع بين المعنى الجزئى، أو الموضعى للبيت وبين عبارته على نحو ينبئ عن فحولة ومقدرة)) [225]. وإن تقصيره فى ذلك يضطره ((إلى التضحية بأحد أمرين: إما بالخاصّة الموسيقية والميزة الصوتية الناجمة من الوقوف على القافية فى نهاية البيت مع اكتمال وزنه. وإما بالمعنى. فمراعاة الموسيقى تضحية بالمعنى، ومراعاة المعنى بنطق آخر البيت الأول موصولا بأول البيت الثانى تضحية بالموسيقى والشاعر الحاذق هو الذى يمكنه الجمع بين الميزتين)) [226].

هكذا كان فهم القدماء لوحدة البيت. ((وهو لا يعنى بحال من الأحوال انفصال معنى البيت عن غيره. وإنما نظر القدماء إلى ظاهرة

الاستقلال فى تركيب البيت على أنه مظهر من مظاهر عبقرية الشاعر يتجلى فى قدرته على التوفيق بين عناصر المعنى الجزئى فى البيت والبعد الصرفى والنحوى والعروضى... كل ذلك فى إطار البيت الواحد دون حاجة إلى التكميل فى البيت اللاحق، ودون أن يضطرب نظام النحو أو الصرف أو العروض أو المعنى طبعا)) [227].

إن وحدة البيت لا تتعارض مع وحدة القصيدة، و ((إنما البيت الواحد يمثل خلية حية تعيش مع غيرها من الخلايا فى كيان عضوى واحد)) [228]. وتأتى وحدة البيت ضمن وحدة القصيدة، أى وحدة الجزء ضمن وحدة الكل [229]. فالبيت وحدة متطابقة دلاليا وصوتيا تنضم إلى وحدة أخرى، ومن مجموعة الوحدات تتكون القصيدة، إذن هى وحدات صغرى تكون وحدات أكبر، وقدرة الشاعر وبراعته تظهر فى الاحتفاظ للوحدات الصغرى باستقلالها وفى الوقت نفسه اتحادها مع غيرها، ولعل هذا يفسر مجىء القافية موصولة فى معظم شعر البارودى وكذلك فى الشعر القديم، فتكون بذلك ((لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك فى الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين)) [230]. وقد جاء معظم شعر البارودى ملتزما بوحدة البيت [231]. وفى الوقت نفسه مراعيا التلاؤم بينه وبين غيره. ولذا يقول "المرصفى" (ت 1889 م) فى قصيدة البارودى التى يعارض بها قصيدة أبى نواس فى مدح الخصيب ((انظر هداك الله إلى أبيات هذه القصيدة فأفردها بيتا بيتا تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق فإنك لا تجد بيتا يصح أن يقدم

أو يؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث...))[232]. قد يبدو فى بعض القصائد عدم وجود وحدة موضوعية نظرا لتعدد الأغراض فى القصيدة، ولكن هذا لا يتعلق بوحدة البيت، وإنما بطريقة بناء القصيدة.

بناء القصيدة:

لا يوجد نموذج واحد لبناء القصيدة العربية فى أى عصر من العصور أو حتى عند شاعر من الشعراء، ومع هذا سيطر نص "ابن قتيبة" (ت 276 ه) عن بناء القصيدة على أذهان النقاد والشعراء فترة غير يسيرة من الزمن. يقول ابن قتيبة: ((وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعى (به) إصغاء الأسماع (إليه)... فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه، والإستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل فى شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير، بدأ فى المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح)) [233].

إن نموذج "ابن قتيبه" للقصيدة الثلاثية (النسيب الرحيل المدح)

ليس سوى نموذج واحد من عدة نماذج، وحتى هذا النموذج الذى يأتى فيه الوقوف على الأطلال فى مقدمة القصيدة له عدة أشكال [234]، يقول "فان جيلدر" معلقا على نص ابن قتيبة: ((وقد اقتبس بعض الدارسين هذه الفقرة كما لو كانت قائمة بالقواعد لكل قصيدة، ومهما يكن الأمر، فلا شك أنها لا تعد وأن تصف واحدا من الأنماط الممكنة للقصيدة، (نمط) قصيدة المديح، وتوصى به، وكان ابن قتيبة، بطبيعة الحال، واعيا بحقيقة واضحة هى أن قصائد عدة لا تتجاوب مع هذا المخطط... وينبغى أن يؤخذ فرض ابن قتيبة الالتزم بالنموذج على أنه يعنى من وجهة نظره أن أى قصيدة طويلة ينبغى أن تكون متعددة الأغراض)) [235].

لعل رؤية "حازم القرطاجنى" لبناء القصيدة كانت أشمل وأكثر اقترابا من الحقيقة عندما قسم القصيدة العربية إلى قسمين: القصيدة البسيطة والقصيدة المركبة، يقول: ((والقصائد منها بسيطة الأغراض ومنها مركبة، والبسيطة مثل القصائد التى تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا، والمركبة هى التى يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح، وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالإفتتان فى أنحاء الكلام وأنواع القصائد)) [236].

من الملاحظ تفضيل حازم للنوع الثانى وهو القصائد المركبة وهو يتفق فى هذا مع ابن قتيبة، ولكنه يختلف عنه فى أنه لم يحدد نموذجا معينا يجب على الشعراء احتذاءه كما فعل ابن قتيبة.

وإذا نظرنا إلى بناء القصيدة عند البارودى فى ضوء هذا التقسيم نجد أن القصائد البسيطة جاءت فى عدة أنواع:

الرثاء

مثل القصيدة التى يرثى فيها صديقه أحمد فارس والتى مطلعها:

متى يشتفى هذا الفؤاد المفجع   وفى كل يوم راحل ليس يرجع؟ [237]

والقصيدة التى يرثى فيها زوجه ومطلعها:

أيد المنون قدحت أى زناد   وأطرت أية شعلة بفؤادى [238]

والقصيدة التى يرثى فيها ولده ومطلعها:

كيف طوتك المنون يا ولدى؟   وكيف أودعتك الثرى بيدى؟ [239]

والقصيدة التى يرثى فيها والدته ومطلعها:

هوى كان أن ألبس المجد معلما   فلما ملكت السبق عفت التقدما [240]

والقصيدة التى يرثى فيها أحد قواد الجيش ومطلعها:

أى فتى للعظيم تندبه   شاط على أنصل الرماح دمه [241]

والقصيدة التى يرثى فيها على رفاعة باشا ومطلعها:

نعاء عليه أيها الثقلان   فقد أقصدته أسهم الحدثان [242]

الزهد

مثل القصيدة التى مطلعها:

ألهتكم الدنيا عن الآخره   وهى من الجهل بكم ساخره [243]

والقصيدة التى مطلعها:

إلام يهفو بحلمك الطرب؟ أبعد خمسين فى الصبا أرب [244]

والقصيدة التى مطلعها:

كل حى سيموت ليس فى الدنيا ثبوت [245]

والقصيدة التى مطلعها:

لا عيش إلا للنفاد فا حبب حياتك أو فعاد [246]

والقصيدة التى مطلعها:

يا قلب ما لك لا تفي ق من الهوى؟ يا قلب ما لك [247]

والقصيدة التى مطلعها:

أيها المغرور مهلا لست للتكريم أهلا [248]

والقصيدة التى مطلعها:

أى شىء يبقى على الحدثان والمنايا خصيمة الحيوان [249]

والقصيدة التى مطلعها:

ما أطيب العيش لولا أنه فانىتبلى النفوس ولا يبلى الجديدان [250]

الهجاء

مثل القصيدة التى مطلعها:

لاتبهت الشيطان فى فعلهفقد كفى أنك من حزبه [251]

والقصيدة التى مطلعها:

وصاحب لا كان من صاحبأخلاقه كالمعدة الفاسدة [252]

والقصيدة التى مطلعها:

كل صعب سوى المذلة سهل وحياة الكريم فى الضيم قتل [253]

والقصيدة التى مطلعها:

وصالك لى هجر وهجرك لى وصل فزدنى صدودا ما استطعت ولا تأل [254]

والقصيدة التى مطلعها:

إن سرنديب على حسنها يسكنها قوم قباح الوجوه [255]

والقصيدة التى مطلعها:

ما لى بودك بعد اليوم إلمام فأنت لئيم العهد نمام [256]

الوصف

مثل القصيدة التى يصف فيها أيام الخريف والتى مطلعها:

توازن الصيف والشتاء واعتدل الصبح والمساء [257]

والقصيدة التى يصف فيها الغيث والتى مطلعها:

وذى نعرات يقطع الأرض ساريا على غير ساق وهو بالأرض أعرف [258]

والقصيدة التى يصف فيها الطبيعة أيام الربيع والتى مطلعها:

عم الحيا واستنت الجداول وفاضت الغدران والمناهل [259]

والقصيدة التى يصف فيها مجلس خمر والتى مطلعها:

وليلة أنس قصر اللهو طولها بعذراء شابت وهي دون حجاب [260]

والقصيدة التى يصف فيها البحر والتى مطلعها:

وذى حدب يلتج بالسفن كلما زفته نئوج فهو يعلو ويسفل [261]

والقصيدة التى يصف فيها الناقة والتى مطلعها:

وروعاء المسامع ما تمطت بحمل بين سائمة مخاض [262]

الغزل

مثل القصيدة التى مطلعها:

أغـــــــــرة تحـــــت طـــره   أم نـور فـجـر بـسـحـره؟ [263]

والقصيدة التى مطلعها:

أحمى الجزيرة مطلع الشمسأم   لاح ضـوء غـزالـة الأنس؟[264]

والقصيدة التى مطلعها:

أتـرى الحـمـام يـنـوح مـن طـرب   معىوندى الغمامة يستهل لمدمعى؟[265]

والقصيدة التى مطلعها:

لـــوى جـيـــده وانـصـــرف   فـمـا ضـره لـو عـطـف؟ [266]

والقصيدة التى مطلعها:

حـيـاتـى فـى الـهـوى تـلـف   وأمـــرى فـيـه مـخـتـلـف [267]

والقصيدة التى مطلعها:

عـودى بـوصـل أو خـذى مـا بقى   فقد تداعى القلب مما لقى [268]

والقصيدة التى مطلعها:

أى قلب على صـدودك يبقى؟   أولم يكف أننى ذبت عشقا؟ [269]

والقصيدة التى مطلعها:

أليلى ! ما لقلبك ليس يرثى   لما ألقاه من ألم الفراق؟ [270]

والقصيدة التى مطلعها:

رب خـذ لى مـن العيون بحقى   وأجرنى من ظالم ليس يبقى [271]

والقصيدة التى مطلعها:

يـا مـن رأى الشـادن فـى سـربـه   يـتيه بالحسن على تـربـه [272]

والقصيدة التى مطلعها:

سمع الخلى تـأوهـى فـتـلـفـتـا   وأصابه عجب فقال من الفتى [273]

والقصيدة التى مطلعها:

ويــــــلاه مــــن نــــار الــهــوى وآه مــن طــول الجــوى [274]

والقصيدة التى مطلعها:

سكرت بخمر حديثك الألفاظ وتكلمت بـضـمـيرك الألحـــــاظ [275]

والقصيدة التى مطلعها:

عـــلـــيـــل أنــــــت مـــســـقـــمـــه فـــمـــا لـــك لا تـــكـــلـــمـــه؟ [276]

والقصيدة التى مطلعها:

ذنـــبـــى إلـــيـــك غـــرامـــى فـــهـــل يـــحـــل مـــلامـــى؟ [277]

المدح

مثل القصيدة التى يمدح فيها الخديو عباس ومطلعها:

عـبـاس يـا خـيـر المـلـوك عـدالـة وأجـل مـن نطق امـرؤ بثنائه [278]

والقصيدة التى يمدح فيها الخديو توفيق ومطلعها:

أبـنـى الـكـنـانـة أبـشـروا بـمـحـمـد وثـقـوا بـراع فـى المكارم أوحـد [279]

والقصيدة التى يمدح فيها حافظ إبراهيم وديوانه ومطلعها:

هـيـهـات ليس لحـافـظ مـن مـشـبـه فى القول غير سمية الشيرازى [280]

والقصيدة التى يمدح فيها جمال الدين الأفغانى ومطلعها:

يـا لـك مـن ذى أدب أطـلـعـت فـكـرتـه ثـاقـبـة الأنجـم [281]

الفخر

مثل القصيدة التى يفتخر فيها بشعره ومطلعها:

تـرنم بـأشـعـارى ودع كـل منطق فما بعد قولى من بلاغ لمغلق [282]

أما القسم الثانى وهو القصائد المركبة، فأغلب قصائده جاء مكونا من النسيب والفخر مثل القصيدة التى مطلعها:

ألا حـى مـن أسـمـاء رسـم المنـازل وإن هى لم ترجع بيانا لسائل [283]

وقد اشتمل النسيب [284] فيها على ذكر الأطلال فى الأبيات (1 7) ثم وصف المرأة (8 18). ثم فعل الدهر (19 27). أما الفخر فجاء فى الأبيات (28 32) وهو فخر قومى.

وكذلك القصيدة التى مطلعها:

أحـبـب بـهـن مـعـاهـدا ومـعـانـا كانت منازلنا بها أحيانا [285]

فقد بدأها الشاعر بذكر الأطلال (1 6) وبقية القصيدة فخر قومى. ووصف الفرس فى معرض الفخر.

أما القصيدة التى مطلعها:

تـولى الصـبـا عنى فكيف أعيده وقد سار فى وادى الفناء بريده [286]

فقد بدأها بذكر الشباب والشيب ثم وصف المرأة (1 23) ثم فخر شخصى (24 49).

وكذلك القصيدة التى مطلعها:

رد الصبا بعد شيب اللمة الغزل وراح بالجد ما يأتى به الهزل [287]

فقد بدأها بذكر الشباب والشيب ثم وصف الفراق والرحيل (1 15). ثم يأتى الفخر (16 31). وفيه يفتخر الشاعر بشجاعته ويصف فرسه، كما يصف رحلة صيد، ثم يذكر بعضا من حكمه ونصائحه ثم يفتخر بشعره.

وقد جاء النسيب مشتملا على وصف الخمر ثم وصف المرأة كما فى

القصيدة التى مطلعها:

طربت ولولا الحلم أدركنى الجهل وعاودنى ما كان من شرتى قبل [288]

والقصيدة التى مطلعها:

تصابيت بعد الحلم واعتادنى شجوى وأصبحت قد بدلت نسكى باللهو [289]

أما القصيدة التى مطلعها:

غاد الندى بالجيزة الفيحاء واحد الصبوح بنغمة الورقاء [290]

فقد جاء وصف الخمر متبوعا بوصف حال الحمامة التى تشبه حال الشاعر (13 18)، ثم الفخر (19 21) ثم شكوى من الزمان و أهله (22 30).

وقد جاءت عدة قصائد اقتصر النسيب فيها على وصف المرأة، وتعلق الشاعر بها ووصف لأحواله معها كما فى القصيدة التى مطلعها:

سلوا عن فؤادى قبل شد الركائب فقد ضاع منى بين تلك الملاعب [291]

والقصيدة التى مطلعها:

أبابل رأى العين أم هذه مصر فإنى أرى فيها عيونا هى السحر [292]

والقصيدة التى مطلعها:

عصيت نذير الحلم فى طاعة الجهل وأغضبت فى مرضاة حب المها عقلى [293]

والقصيدة التى مطلعها:

أطعت الغى فى حب الغوانى ولم أحفل مقالة من نهانى [294]

والقصيدة التى مطلعها:

بناظرك الفتان آمنت بالسحر وهل بعد إيمان الصبابة من كفر [295]

والقصيدة التى مطلعها:

ألم يأن أن يرضى عن الدهر مغرم   أم العمر يفنى والمآرب تعدم؟ [296]

أما القصيدة التى مطلعها:

سلامة عرضى فى خفارة صارمى   وإن كان مالى نهبة للمكارم [297]

فقد جاء الفخر على غير العادة فى أول القصيدة والنسيب فى آخرها.

وتعد القصيدة التى مطلعها:

لعزة هذى اللاهيات النواعم   تذلّ عزيزات النفوس الكرائم [298]

أقرب قصائد البارودى إلى نموذج ابن قتيبة، فقد اشتملت على النسيب والرحلة والمدح، وإن كان الوقوف على الأطلال لم يأت فى أول القصيدة، وإنما فى أثناء وصف الرحلة، حيث يستوقف الشاعر صاحبيه:

ألا أيها الركب الذى خامر السرى   بكل فتى للبين أغبر ساهم

قفا بى قليلا وانظرا بى أشتفى   بلثم الحصى بين اللوى فالنعائم [299]

وبعد ذلك يتخلص الشاعر إلى المدح الذى احتل جزءا كبيرا من القصيدة (35 75).

ومن الأشياء الطريفة أن يستبدل الشاعر القطار (الوابور) بالناقة كما فعل فى القصيدة التى مطلعها:

هو البين حتى لا سلام ولا رد   ولا نظرة يقضى بها حقه الوجد [300]

حيث يذكر الشاعر الظعائن وقد رحلوا بالقطار:

لقد نعب (الوابور) بالبين بينهم   فساروا ولازموا جمالا ولا شدوا

سرى بهم سير الغمام كأنما   له فى تنائى كل ذى خلة قصد [301]

وفى القصيدة التى مطلعها:

هجرت ظلوم وهجرها صلة الأسى   فمتى تجود على المتيم باللقى [302]

حيث يصف الشاعر رحلته بالقطار الذى يشبهه بالفرس، ويقيم بينهما مقارنة يتفوق فيها الأول:

ولقد علوت سراة أدهم لو جرى	فى شأوه برق تعثر أو كبا
يطوى المدى طى السجل ويهتدى	فى كل مهمهة يضل بها القطا
يجرى على عجل فلا يشكو الوجى	مد النهار ولا يمل من السرى
لا الوخد منه ولا الرسيم ولا يرى	يمشى العرضنة أو يسير الهيدبى
ريان ملء ضلوعه لكنه	يشكو بزفرته لهيبا فى الحشا
ما زال ينتهج فى المسير طرائقا	تدع الجياد مقيدات بالوجى [303]

وهكذا نجد أن البارودى قد سار على نهج القصيدة القديمة فى بنائها. وقد جاءت بعض قصائده من النوع البسيط. وبعضها الآخر من النوع المركب. ومن الملاحظ أن معظم مدائحه جاءت من النوع الأول. وكان القدماء لا يستحسنون ذلك. ويرون أن ((القصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء. وهى التى لا يبتدأ فيها بحمد الله عز وجل على عادتهم فى الخطب)) [304].

ولكن البارودىساير بعض شعراء العصر العباسى فى ثورتهم على ابتداء القصيدة بالنسيب تلك الثورة لم يكتب لها النجاح. ولم نجد من يساندها من النقاد. وظلت مجرد محاولات فردية قام بها كبار الشعراء. وسايرهم البارودى فى بعض قصائده. ولكن هذا لا يعنى ميل البالرودى إلى نمط القصيدة البسيطة. فإن أغلب قصائده جاء من نمط القصيدة المركبة. وظل هو النموذج المسيطر على شعره. وقد حاول البارودى التجديد فيه بأن يحل القطار محل الناقة أو الفرس فى

رحلته، أو يستبدل الوقوف على الحانة بالوقوف على الأطلال كما فعل "أبو نواس" [305]، ولكن الأمر لا يعدو إحلال عنصر محل عنصر آخر داخل النموذج أو استبدال وقوف بوقوف.

ولكن هذا النوع من القصائد يثير قضيتين مهمتين في النقد القديم والحديث، الأولى صدق التجربة والثانية: وحدة القصيدة.

بالنسبة للقضية الأولى يثار السؤال: هل كل شاعر يبدأ قصيدته بالنسيب لا بد أن يكون قد مر بقصة حب، وأن محبوبته قد رحلت عن ديارها، ووقف هو يبكي على أطلالها؟ ربما يكون هذا السؤال أكثر مشروعية في حالة البارودي الذي عاش في بيئة حضارية ليس فيها أطلال ولا ظعائن.

ولكن هذا السؤال يثير بدوره قضية الصدق الواقعي والصدق الفني، فهل لا بد أن يعبر الشاعر عن تجارب واقعية مر بها في حياته، أو حدثت له شخصيا؟ إن من المتفق عليه بين النقاد ((أن التجربة الشعرية لا تشترط المعايشة الواقعية بقدر ما تفترض الممازجة الوجدانية حتى وإن كانت متخيلة، فلا يتحتم أن يمارس الشاعر تجربته الإبداعية ممارسة الفاعل، بل يكفي أن يتمثلها تمثل المؤمن بها المقتنع بكافة عناصرها المخالط لها مخالطة تفوق في عمقها ورحابتها مخالطة من يعيش التجربة بجسده دون أن يسبغ عليها من ذات نفسه ومن صميم مشاعره)) [306].

إن البارودي عندما يقف على الأطلال إنما يستحضر أحزان الشاعر ويعايش تجربته بخياله ويضعها في إطار متعارف عليه عند المتلقين.

((فالقصيدة طريقة، نهج، قوالب رؤية، لا مفر منها عند الشاعر، وعند المتلقين بالمثل. إنه لا يكون ثمة توهم عندما يتكلم المرء بالطريقة الوحيدة التى يعرفها. إن خبرة الأسى هى كذلك عندما تكون متكررة آلاف المرات، أو عندما تصبح طريقة الحياة للقبيلة والجنس تتوقف عن الإلحاح فى طلب اللحظة الفردية المحددة، إنها تصبح رمزا نموذجيا أصليا للخبرة الأسلوبية، بدون أن تفقد قوتها فى إعطاء معنى منفصل لكل مثل بعينه)) (307).

أما بالنسبة للقضية الثانية، فلا شك أن الفهم الخاطئ لدى بعض المحدثين لفكرة وحدة البيت فى النقد القديم قد أدى إلى القول بعدم وجود وحدة فى القصيدة العربية، وعدم اهتمام النقد القديم بتوافر هذه الوحدة، ولكن الحقيقة غير ذلك، ((ولو كان الأمر أمر بيت واحد، أو أمر قصيدة مفككة الأوصال ما وجدنا النقد الأدبى العربى يعنى هذه العناية الكبيرة بالكلام عن حسن التخلص والخروج وبراعة الإستهلال وصحة التقسيم وبراعة الختام وغير هذا من مصطلحات تداولها البيانيون، وكلها يشير إلى أن تصورهم لبنية القصيدة كان تصورا لعمل متصل الأجزاء)) (308). وقد ورد فى العمدة قول منسوب إلى "الحاتمى" يشبه فيه القصيدة فى اتصال أجزائها بالجسد البشرى الذى تتصل بعض أعضائه بالبعض الآخر: ((من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم، متصلا به، غير منفصل منه فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه

فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفى معالم جماله)) [309].

إذن فالعيب ليس فى نظام بناء القصيدة القديمة، وإنما فى الشاعر الذى لا يراعى الوحدة العضوية [310] لهذه القصيدة، أو قد تتوافر هذه الوحدة، ويكون العيب فى القراءة السطحية والتى تظهر القصيدة من خلالها مفككة الأوصال تنتقل من غرض إلى آخر دون ائتلاف، ودون وحدة تربط بين أجزائها.

وإذا أخذنا نموذجا من شعر البارودى مثل قصيدته التى مطلعها:

سكن الفؤاد وجفت الآماقومضت   على أعقابها الأشواق [311]

فإن القصيدة تبدو من خلال القراءة السطحية السريعة مفككة الأوصال متعددة الأغراض دون رابط بينها، تبدأ بذكر الشباب والشيب، ووصف نعيم الحياة فى الصبا والتحسر على هذا النعيم بعد انقضائه وتبدل الأحوال، ثم شكوى من أهل زمانه وتهديد ووعيد وفخر وحكمة وهجاء ووصف.

ولا شك أن تقديم القصيدة ب (قال يروض القول وينعت البازى والأسد والحية) تغرى بمثل هذه القراءة وتحض عليها، ولكن قراءة متأنية عميقة تكشف لنا عن ترابط تلك الأجزاء وتماسكها خاصة إذا استعنا فى تحليل هذه القصيدة بالظروف التاريخية التى أحاطت بكتابتها، حيث يرجح شارحا الديوان أنها قيلت سنة 1882 م قبيل قيام الثورة العرابية [312].

تنقسم القصيدة إلى ثلاثة أقسام رئيسية:

القسم الأول: ذكر الشيب والشباب ووصف نعيم الصبا.

القسم الثانى: تهديد ووعيد بالثورة وفخر وهجاء.

القسم الثالث: وصف السيذاق والأسد والحية.

على أن هذه الأقسام ليست منفصلة عن بعضها، وإنما هى مرتبطة بوثاق متين يربطها ببعضها حتى إن الانتقال من قسم لآخر يبدو طبيعيا لا تكلف فيه.

لقد نظر الشاعر حواليه فرأى واقعا متر ديا وحكما فاسدا لا أمل فى إصلاحه، كما وجد أن هذا الواقع المؤلم صدى لحياته التى تبدلت من نعيم الصبا والشباب إلى معاناة الكهولة والشيب، فأخذ يشكو حاله، ويتحسر على الماضى الجميل، ويخلص إلى أن تلك حال الدنيا متغيرة لا تدوم على حال:

دنيا نعيم لا بقاء لحسنها | ونعيم دنيا مالها ميثاق [313]

غير أن حال الدنيا يقابله عند الشاعر ثبات على المبدأ، وهذا ما حسده عليه أهل زمانه المتغيرى الأخلاق:

نفستْ علىّ بنو الزمان شمائلى | فلهم بذلك خفة ونزاق

حسبوا التحوّل فى الطباع خليقة | وتحول الأخلاق ليس يطاق [314]

ولكن الشاعر لا يستسلم للأمر الواقع، وإنما يهدد ويتوعد:

تالله أهدأ أو تقوم قيامة | فيها الدماء على الدماء تراق

ترتد عين الشمس فى ستراتها | ويضل فى هبواتها الإشراق

شعواء تلتهم الفضاء ويرتقى | منها على حُبُك السماء نطاق [315]

ثم يفتخر بنفسه قائلا:

أنا لا أقرُّ على القبيح مهابة | إن القرار على القبيح نفاق

قلبي على ثقة ونفسي حُرّة ... تأبى الدني وصارمي ذلاق

فعلام يخشى المرء فرقة روحه ... أو ليس عاقبة الحياة فِراق؟ (316)

ولكن هذه الأخلاق لا ترضى جماعة من أهل زمانه، فلا يجد الشاعر بُدا من اجتنابهم والترفّع عنهم والحذر منهم، ثم يأخذ فى هجائهم:

شروا الضلالة بالهدى واغترهم ... لين الحياة وماؤها الرّقراق

فترى الفتى منهم كأن برأسه ... نزع الجنون فليس فيه لياق

متلون الأخلاق بين عشيرة ... جهلا كما يتلون الشقراق (317)

ثم ينتقل الشاعر من هذه الصورة البسيطة (تلون الشقراق) إلى صورة مركبة تأتى فى خلال القسم الثالث، حيث لا يأتى الوصف مقصودا لذاته، وإنما هو تعبير بالصورة والرمز.

يصور البارودى الصراع بين طرفين، هذا الصراع الذى يكون متكافئا حينا وغير متكافئ أحيانا، ويأتى الصراع غير المتكافئ على صورتين، فى الصورة الأولى يبدو التباين فى القوة بدرجة كبيرة، ويمثلها الصراع بين الطائر الجارح (السيذاق) ومجموعة الطيور التى لا تستطيع الفرار:

لو كان يسلم فى الزمان من الرّدى ... حىَ لعاش بجوه السيذاق

أربى على شمراخ أرعن باذج ... سام له فوق السحائب طاق

نهمان يعتلق القطا بمخالب ... خُجن لهن بوقعها تصعاق

لا يستقر به الجناح وطرفه ... متقلب يسمو به الإرشاق

بينا كذلك إذ أصاب عصابة ... للطير أرسلها صدى محراق

فسما فحلق فاستدار فصكها ... بمذرب تمكو له الأعناق

تسمو فيتبعها فتهوى وهو فى ... آثارها مَرّ الشهاب حراق

حتى إذا افترت وحط بها الونى   سقطت فليس لنفسها أرماق
فأتى فمزقها كما حكم الردى   ولكل نفس مرة إزهاق [318]

وفى الصورة الثانية يكون التباين فى القوة بدرجة أقل ويمثلها الصراع بين الثعبان الأرقش من ناحية ووحوش الفلاة من ناحية أخرى حيث تستطيع الأخيرة الفرار:

أم أرقش مرس يسيل كأنه   بين الخمائل جدول دفاق
يتناذر الراقون سم لعابه   رعبا فليس لمسه درياق
تسم الظلام ذبالتان برأسه   تقدان ليس عليهما أطباق
يسرى فيقتحم السرار ويرتمى   بسناهما المتنبل المرشاق
ترك الوحوش له الفلاة وأوغلت   طلب النجاة فجمعها أحذاق
حتى إذا ظن الظنون بنفسه   تيها بها وخلت له الأعماق
أنحى فأقصده الزمان بسهمه   إن الزمان لنا بل ميفاق [319]

أما الصراع المتكافئ فيكون بين الأسد والراعى اليقظ:

أفذاك أم ضرغام خيس مدهس   تنجاب عن أنيابه الأشداق
منع الطريق فما تجوس خلاله   فى سيرها الطرّاق والمرّاق
غضبان يضرب ذيله ويلفه   من جانبيه كأنه مخراق
عصفت عليه النائجات وخاب من   هام الوحوش له حشا وصفاق
فسما فأبصر راعيين تخلفا   بالعير تصدح بينهن نياق
فأجم قوته وشد بوثبة   صم الصخور لوقعها أفلاق
حتى إذا اعترض الرحال إذا بها   يقظ تلين لكفه الأرزاق
متقلد سيفا تسرف متونه   رف المصابح شفهن لياق
فتصاولا حتى إذا ما استنفدا   ما كان عندهما وضاق خناق

همَا ببعضهما فماتا ميتة   لهما بها حتى المعاد وفاق [320]

من الواضح أن الصور الثلاث تجمعها فكرة واحدة هى النهاية الفاجعة للصراع الذى ينتهى دائما بالموت لكلا الطرفين.

ويمكن قراءة الأبيات من (38 64) قراءة أعمق بالنظر إليها على أنها قصص رمزى أراد به "البارودى" أن يقف من "توفيق" موقف "بيدبا" الفيلسوف من "دبشليم" أو "ابن المقفع" من "أبى جعفر المنصور" [321]، فيحذر من نشوب صراع بين الحاكم والمحكومين ينتهى نهاية مأساوية.

وهكذا نجد أن قصيدة البارودى على الرغم مما يبدو من تعدد الأغراض فيها لم تفقد الوحدة أو الرابط الذى يربط بين أجزائها، وهى فى هذا مثل ((القصيدة العربية القديمة إذا تحقق لها الصدق الفنى والموهبة القادرة لم تكن على هذا النحو من التفكك)) [322] الذى وصفها به بعض النقاد، هذا بالإضافة إلى وجود عدد لا بأس به من القصائد فى شعر البارودى تتحقق فيه الوحدة الموضوعية.

إطار المعارضات:

تعنى المعارضة اصطلاحا التزام قصيدة بوزن قصيدة سابقة وقافيتها مع المشابهة فى الموضوع [323]، وهذا يحدد إطار المعارضة فى ثلاثة عناصر: الوزن والقافية والموضوع، وتمثل المعارضة نوعا خاصا من التناص يتعين فيه النص السابق والنص اللاحق.

وقد جاءت بعض قصائد البارودى متفقة فى الوزن والقافية مع

تفاوت فى المشابهة فى الموضوع، فمنها ما جاء التشابه غير واضح بحيث يصعب الجزم بقصدية المعارضة، ومن ثم القول بتعالق بين القصيدتين، ومنها ما جاء التشابه فيه واضحا وفى كثير من الأحيان مصحوبا بما يدل على قصيدتة المعارضة. ويتمثل ذلك فى الملحقات النصية المتمثلة فى تلك المقدمات التى كان يقدم بها البارودى لقصائده، وكذلك الإشارات الموجودة فى شرح الديوان.

وقد اشتهرت بين الباحثين اثنتا عشرة قصيدة من قصائد البارودى اتضحت فيها قصدية المعارضة، يمكن ترتيبها تبعا لترتيب القصائد فى ديوان البارودى على النحو الآتى:

قصيدة البارودى التى مطلعها:

صلة الخيال على البعاد لقاء لو كان يملك عينى الإغفاء[324]

وهى معارضة لقصيدة المتنبى التى مطلعها:

أمن ازديارك فى الدجى الرقباء إذ حيث أنت من الظلام ضياء [325]

لقصيدة التى مطلعها:

سواى بتحنان الأغاريد يطرب وغيرى باللذات يلهو ويعجب [326]

وهى معارضة لقصيدة الشريف الرضى التى مطلعها:

لغير العلا منى القلى والتجنب ولولا العلا ماكنت فى الحب أرغب[327]

القصيدة التى مطلعها:

يا صارم اللحظ من أغراك بالمهج حتى فتكت بها ظلما بلا حرج [328]

وهى معارضة لقصيدة "بن الفارض" التى مطلعها:

ما بين معترك الأحداق والمهج أنا القتيل بلا إثم ولا حرج [329]

القصيدة التى مطلعها:

مـاذا عـلـى قـرة الـعـين لـو صفحت وعاودت بوصال بعدما صفحت [330]

وهى معارضة لقصيدة ابن النبيه التى مطلعها:

ياساكنى السفح كم عين بكم سفحت نزحتم فهى بعد البعد قد نزحت [331]

القصيدة التى مطلعها:

رضـيـت مـن الـدنـيـا بمـا لا أوده وأى امرئ يقوى على الدهر زنده [332]

وهى معارضة لقصيدة المتنبى التى مطلعها:

أود مـن الأيـــام مـــا لا تــوده وأشكو إليها بيننا وهى جنده [333]

القصيدة التى مطلعها:

ظـن الـظـنـون فـبـات غـيـر مـوسـد حيران يكلأ مستنير الفرقد [334]

وهى معارضة لقصيدة النابغة التى مطلعها:

أمـــن آل مـيـة رائـــح أم مـغـتـد عجلان ذا زاد وغير مـزود [335]

القصيدة التى مطلعها:

أبـى الـشـوق إلا أن يـحـن ضـمـيـر وكل مشوق بالحنين جدير [336]

وهى معارضة لقصيدة أبى نواس التى مطلعها:

أجـــــارة بـيـتـنـا أبـــــوك غـيـور وميسور ما يرجى لديك عسير [337]

القصيدة التى مطلعها:

طربـت وعـادتـنـى المخيلـة والسكـر وأصبحت لا يلوى بشيمتى الزجر [338]

وهى معارضة لقصيدة أبى فراس التى مطلعها:

أراك عصى الـدمـع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر [339]

القصيدة التى مطلعها:

أسل الديار عن الحبيب وفى الحشا　　دار لـه مـأهـولـة ومـقـام [340]

وهى معارضة لقصيدة أبى نواس التى مطلعها:

يـــادار مـــا فـعـلـت بـك الأيـــام　　ضامتك والأيـام ليس تضام [341]

القصيدة التى مطلعها:

كـم غـادر الـشـعـراء مـن مـتـردم　　ولـرب تـال بـذ شـأو مـقـدم [342]

وهى معارضة لقصيدة عنترة:

هـل غـادر الـشـعـراء مـن مـتـردم؟　　أم هل عرفت الدار بعد توهم؟ [343]

القصيدة التى مطلعها:

مـن لـعـين إنـسـانـهـا لا يـنـام　　وفـؤاد قضى عليه الـغـرام [344]

وهى معارضة لقصيدة المتنبى:

لا افـتـخـار إلا لـمـن لا يـضـام　　مـدرك أو محـارب لا يـنـام [345]

القصيدة التى مطلعها:

أفلا ملامى فى هوى الشادن الأحوى　　فقلبى على حمل الملامة لا يقوى [346]

وهى معارضة لقصيدة البحترى التى مطلعها:

لـنـا أبـــدا بـث نـعـانـيـه مـن أروى　　وحزوى وكم أدنتك من لوعة حزوى [347]

أولا الوزن:

لقد جاءت خمس قصائد من المعارضات على وزن الطويل، جاءت اثنتان منهما (الثامنة والثانية عشرة) من النمط الأول:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن　　فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وجاءت القصيدة الثانية والخامسة من النمط الثانى:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن　　فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وجاءت القصيدة السابعة من النمط الثالث:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن مفعولن مفاعيلن فعولن مفاعل

أما البحر البسيط فقد جاءت القصيدتان الثالثة والرابعة على وزنه من النمط الأول

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

كما جاءت أربعة قصائد على وزن الكامل اثنتان منها (السادسة والعاشرة) من النمط الأول:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أما الأولى والتاسعة فقد جاءتا من النمط الثاني:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

وقد جاءت قصيدة واحدة (الحادية عشرة) على وزن الخفيف.

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ينبئ الاتفاق الظاهرى فى الوزن بين القصيدتين (المعارضة والمعارضة) عن اختلاف. وهذا الاختلاف جائز داخل الإطار العروضى للشعر العربى الذى يتخذ فى ظاهره صفة القانون من حيث الصرامة والدقة. ويحمل فى طياته من المرونة ما يتيح للشاعر قدرا من الحرية يستطيع من خلالها الاختلاف مع غيره. بل والاختلاف مع نفسه من بيت لآخر. وإن كان الاختلاف فى إطارالمشابهة. هذا الاختلاف الذى يجعل الوزن الشعرى يستوعب عددا غير محدود من بيوت الشعر التى لا تتماثل مع بعضها تماثلا يصل إلى درجة التطابق التام إذا أضفنا إلى الوزن الخصائص الصوتية لكل حرف من حروف الكلمة.

وفى هذه الحالة يستحيل التطابق بين بيت وسواه.

إن الاختلاف ينشأ من ذلك العنصر الاختيارى الذى يلجأ إليه الشاعر وهو الزحاف الذى يغير فى النظام الكمى الذى تقوم عليه أوزان الشعر العربى. ذلك النظام الذى ((يقوم على عدد المقاطع وأنواعها وترتيبها)) [348]. ولكن هذا التغير له حدود يجب ألا يتجاوزها ومواضع يستحسن فيها وأخرى يستقبح. يقول " الآمدى": ((وهذه الزحافات جائزة فى الشعر غير منكرة إذا قلت)) [349]. إذ يكون للزحاف فى هذه الحالة وظيفة فنية. فهو يعد ((تنويعا فى موسيقى القصيدة. يخفف من سطوة النغمات ذاتها التى تتردد فى إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها)) [350]. كما أنه ((يقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم، فيثير الانتباه واليقظة، ويدعم الجانب الفكرى فى مواجهة الجانب الحسى، ويجعل العمل الفنى أقدر على التعبير)) [351].

وإذا كان الزحاف يغير من النظام الكمى للمقاطع. وهو اختيار أمام الشاعر وإن لم يكن مطلقا فإن ثمة اختيارا يتعلق بنوع المقطع من حيث الانغلاق والانفتاح، وهو إن كان لا يظهر تأثيره فى النظام العروضى فأنه يؤثر على سرعة الإيقاع وبطئه، على حركته وسكونه داخل هذا النظام.

العلاقة بين المقاطع القصيرة والطويلة:

تشير العلاقة بين عدد المقاطع القصيرة وعدد المقاطع الطويلة إلى عدد مرات استخدام الزحاف، حيث إن الزحاف يكون بتحويل مقطع طويل إلى مقطع قصير كما فى البحور: الطويل والبسيط والخفيف أو يكون بتحويل مقطعين قصيرين إلى مقطع واحد طويل كما فى

البحر الكامل، أى أن الزحاف يدل عليه زيادة عدد المقاطع القصيرة وبالتالى نقصان عدد المقاطع الطويلة فى البحور الثلاثة بينما يكون العكس فى البحر الكامل.

وهذا التغير فى عدد المقاطع بالزيادة والنقصان يكون فى مواضع معينة فى كل بحر.

فى بحر الطويل، النمط الأول كما فى القصيدتين الثامنة والثانية عشرة تكون الصورة الصحيحة مكونة من 28 مقطعا، 9 مقاطع قصيرة، 19 مقطعا طويلا ومثاله قول البارودى:

فليس الهوى سهلا فألوى عنانه وإن كنت يوم الروع ذا مرة ألوى [352]

ومن قصيدة البحترى قوله:

وإنـى وإن راب الغوانى تماسكى لمستهتر بالوصل منهن مستهوى [353]

ويجوز أن يتغير المقطع الطويل إلى قصير فى أربعة مواضع: المقطع الثالث والعاشر والسابع عشر والرابع والعشرين وفى هذه الحالة يكون عدد المقاطع القصيرة 10 وعدد المقاطع الطويلة 18 مقطعا، يأتى التغيير فى الموضع الأول مثل قول البارودى:

بعثت لها قلبى على إثر لحظة فما عاد إلا وهو بالحسن مستهوى [354]

ومثل قول البحترى:

وقد زعمت لا يقرب اللهو ذو الحجى وقد يشهد اللهو الذى يشهد النجوى [355]

وفى الموضع الثانى مثل قول البارودى:

لسانى خلوب فى الجدال وصارمى رسوب ورأيى من سماء الضحى أضوى [356]

ولم يردنى قصيدة البحترى الزحاف فى هذا الموضع

وفى الموضع الثالث مثل قول البارودى:

وإنى امرؤ لولا الهوى ما وجدتنى أدين لغير الله أو أرهب العدوى [357]

ومثل قول البحترى:

وأكثرت من شكوى هواها وإنما أمارة برح الحب أن تكثر الشكوى [358]

وفى الموضع الرابع مثل قول البارودى:

وأفنيت عمرى فى رضاها فلم أنل سوى راحة ترتد أو عدة تلوى [359]

ومثل قول البحترى:

إذا حل دين من غريم تضاءلت له منة ترتاع أو كبد تجوى [360]

وقد يجىء التغير فى موضعين معا، وفى هذه الحالة يصبح عدد المقاطع القصيرة 11 وعدد المقاطع الطويلة 17 مقطعا.

الموضع الأول والثانى مثل قول البارودى:

تميت وتحيى من تشاء بلحظها فمن عاشق يحيا ومن عاشق يتوى [361]

وقول البحترى:

لئن زويت عنا الحظوظ فمثلها إذا خس فعل الدهر عن مثلنا يزوى [362]

الموضع الأول والثالث مثل قول البارودى:

أصبت كلى الأحداث حتى تركتها على جمرات الغيظ تأمورها يشوى [363]

ومثله قول البحترى:

وما دول الأيام نعمى وأبؤسا بأجرح فى الأقوام منه ولا أسوا [364]

الموضع الأول والرابع مثل قول البحترى:

تميل بين البدر سعدا وبينه إذا ارتاح للإحسان أيهما أضوا [365]

ولم يرى فى قصيدة البارودى زحاف فى هذين الموضعين معا.

الموضع الثانى والثالث مثل قول البارودى:

وأصبحت مغلوب الرشاد وقلما يعود رشيدا صالح العقل من يغوى [366]

ومثله قول البحترى:

لقد أرشدتنا النائبات ولم يكن ليرشد لولا ما أرتناه من يغوى [367]

الموضع الثاني والرابع مثل قول البارودى:

لقد سامنى طىَّ الغرام وما درى بأن الهوى العُذرىَّ يكبر أن يطوى [368]

وقول البحترى:

ومن يعرف الأيام لا ير خفضها نعيما ولا يعدُد تصرفها بلوى [369]

الموضع الثالث والرابع مثل قول البارودى:

وعندى إذا ما الحرب ألقت قناعها عزيمة ليث ما تهر وما تعوى [370]

وقول البحترى:

ويكفيك من فضل الدنانير أنها إذا جعلت فى الزاد ثانية التقوى [371]

وقد يجىء التغيير فى ثلاثة مواضع وفى هذه الحالة يصبح عدد المقاطع القصيرة 12 وعدد المقاطع الطويلة 16 مقطعا.

الموضع الأول والثانى والثالث مثل قول البحترى:

إذا نشرت قدام رائدها ثنت مواشكة الإسراع من خلفه تطوى [372]

ولم يرد فى قصيدة البارودى مثال لذلك.

الموضع الأول والثانى والرابع مثل قول البارودى:

بعيد مناط الهم ترهب صولتى إذا ما دجا خطب وبادرتى تروى [373]

وقول البحترى:

وقلت وقد همت خصائص بيننا من الود أن تمنى لغيرى أو تحوى [374]

الموضع الأول والثالث والرابع مثل قول البارودى:

برئت من الغل الذى أصبحت به قلوبهم من شر ما حملت تدوى [375]

وقول البحترى:

يظل رشيد وهو فيها معلق على خطر فى البيع مقترب المهوى [376]

الموضع الثانى والثالث والرابع مثل قول البارودى:

فحتام يلحانى العذول على الهوى؟ أليس يرى ما بى فيجتنب الشكوى [377]

وقول البحترى:

إذا نحن دافعنا الخطوب بذى الوزا رتين شغلناهن بالمرس الألوى [378]

وقد جاءت الزحاف فى الأربعة مواضع مثل قول البارودى:

خضعت لأحكام الهوى ولطالما أبيت فلم أخضع لمن يهب الجدوى [379]

وقول البحترى:

مغارم يسلى فى ترادفها الصبا ويتلف فى أضعافها الرشأ الأحوى [380]

هذه هى المواضع المتاح فيها التغيير وإن كان ورد فى قصيدة البحترى موضع آخر فى بيت واحد وليس له مثال فى قصيدة البارودى حيث تغير المقطع العشرون الطويل إلى مقطع قصير:

أسفت لغصات من الحسن شارفت لذعر الفراق أن تغير أو تذوى [381]

وفى النمط الثانى من الطويل يأتى التغيير فى المقاطع نفسها ولكن الاختلاف فقط فى أن الصورة الصحيحة يكون فيها عدد المقاطع القصيرة 10 والطويلة 18 مثل قول البارودى فى القصيدة التى يعارض بها الشريف الرضى:

ولكنها الأقدار تجرى بحكمها علينا وأمر الغيب سر محجب [382]

أما النمط الثالث فالتغيير متاح فقط فى ثلاثة مواضع هى المقطع الثالث

والعاشر والسابع عشر أما المقطع الرابع والعشرون فهو يلزم المزاحفة، حيث يرد المقطع قصيرا دائما، وهذا مستحسن ويسمى اعتمادا [361]، وتأتى الصورة الصحيحة من هذا النمط فى 27 مقطعا (10 مقاطع قصيرة، 17 مقطعا طويلا)، مثل قول البارودى فى قصيدته التى يعارض بها أبا نواس:

عقلنا به ما ند من كل صبوة   وطرنا مع اللذات حيث تطير [384]

أما القصيدتان اللتان جاءتا من البحر البسيط فإن إمكانية التغيير فيهما متاحة فى أربعة مواضع هى المقطع الأول والخامس والخامس عشر والتاسع عشر، وتأتى الصورة الصحيحة فى 28 مقطعا (10 مقاطع قصيرة، 18 مقطعا طويلا) مثل قول البارودى فى القصيدة التى يعارض بها ابن النبيه:

أفسدت فى حبكم نفسى جوى وأسى   والنفس فى الحب مهما أفسدت صلحت [385]

ومثله قول ابن النبيه:

من لى بسلم وفى أجفان مقلتها   للحرب بيض حداد قط ما صفحت [386]

ويأتى التغيير فى الموضع الأول مثل قول البارودى:

يموت قلبى ويحيا حيرة وهدى   فى عالم الوجد إن صدت وإن جنحت [387]

ومثل قول ابن النبيه:

لها جفون وأعطاف عجبت لها   بالسقم صحت وبالسكر الشديد صحت [388]

الموضع الثانى مثل قول البارودى:

مازلت أستحوفهو بالمشتجرتيممه   العقول إن شرحت [389]

ومثله قول ابن النبيه:

لهفى لظبية إنس منكم نفرت   لا بل هى الشمس زالت بعد ما جنحت [390]

الموضع الثالث مثل قول البارودى:

بايعتها القلب إيجابا بما وعدت فيالها صفقة فى الحب ماربحت[391]

ومثله قول ابن النبيه:

ياساكنى السفح كم عين بكم سفحت نزحتم فهى بعد البعد قد نزحت[392]

الموضع الرابع مثل قول البارودى:

طارت بألبابنا سكرا ولا عجب وهى الكميت إذا فى حلبة جمحت[393]

ومثل قول ابن النبيه:

قالوا تعشق سوى هذا فقلت لهم لى همة لدنى قط ما طمحت[394]

ويأتى التغيير فى موضعين معا وفى هذه الحالة يصبح عدد المقاطع القصيرة 12 مقطعا والطويلة 16 مقطعا.

الموضع الأول والثالث، مثل قول ابن النبيه:

تشاجر الطير فى أشجارها سحرا ومالت القضب للتعنيق فاصطلحت[395]

ولم يرد لهذا مثال فى قصيدة البارودى.

الموضع الثانى والثالث مثل قول البارودى:

روح إذا سلكت فى هامد نبضت عروقه أو دنت من صخرة رشحت[396]

ومثله قول ابن النبيه:

يهتز بين وشاحيها قضيب نقا حمائم الحى فى أفنانه صدحت[397]

الموضع الثانى والرابع مثل قول البارودى:

كالبدر إن سفرت والظبى إن نظرت والغصن إن خطرت والزهر إن نفحت[398]

ومثله قول ابن النبيه:

سامى السماك علوا فاستطال ولو ناوت ندى يده الأنواء لا فتضحت[399]

الموضع الثالث والرابع مثل قول البارودى:

ماذا على قرة العينين لو صفحت وعاودت بواصال بعد ما صفحت (400)

ومثله قول ابن النبيه:

فى أحسن الناس أشعارى إذا نسبت وفى أجل ملوك الأرض إن مدحت (401)

ويأتى التغيير فى ثلاثة مواضع وفى هذه الحالة يصبح عدد المقاطع القصيرة 13 مقطعا والطويلة 15 مقطعا.

الموضع الأول والثانى والثالث مثل قول البارودى:

تكللت بجمان القطر واتزرت بسندس النبت والريحان واتشحت (402)

ولم يرد فى قصيدة ابن النبيه مثال لذلك.

الموضع الأول والثانى والرابع مثل قول ابن النبيه:

وروضة وجنات الورد قد خجلت فيها ضحى وعيون النرجس انفتحت (403)

ولم يرد له مثال فى قصيدة البارودى.

الموضع الأول والثانى والرابع مثل قول البارودى:

وليلة سال فى أعقابها شفق كأنها بحسام الفجر قد ذبحت (404)

ومثله قول ابن النبيه:

وأسود الخال فى محمر وجنتها كمسكة نفحت فى جمرة لفحت (405)

الموضع الثانى والثالث والرابع مثل قول البارودى:

ياسرحة الأمل الممنوع جانبه وياغزالة وادى الحسن إن سرحت (406)

ومثله قول ابن النبيه:

باكرتها وحمام الروض نافرة عن البروج بكف الصباح إذ وضحت (407)

ويأتى التغيير فى المواضع الأربعة وفى هذه الحالة يصبح عدد المقاطع القصيرة مساويا لعدد المقاطع الطويلة لكل 14 مقطعا مثل قول البارودى:

تـرفـقـى بـفـؤاد أنـت مـنـيـتـه ومقلة لسوى مرآك ما طمحت [408]

ولم يرد له مثال فى قصيدة ابن النبيه.

أما بحر الخفيف فيتكون من 24 مقطعا، ويتكون فى صورته الصحيحة من 6 مقاطع قصيرة و 18 مقطعا طويلا مثل قول المتنبى فى قصيدته التى يعارضها البارودى:

ليس عزما ما مرض المرء فيه ليس هما ما عاق عنه الظلام [409]

والتغيير متاح فى ستة مواضع (الأول والخامس والتاسع والثانى عشر والسابع عشر والحادى والعشرون)، ويضاف إلى ذلك تغيير آخر وهو حذف المقطع الثانى والعشرين وهو تغيير جائز دون لزوم، وفى هذه الحالة يصبح عدد المقاطع 23 مقطعا مثل قول البارودى:

قد لعمرى بلوت دهرى فما أح مدت منه ما تحمد الأقوام [410]

وقد ورد هذا فى قصيدة البارودى سبع مرات بينما ورد فى قصيدة المتنبى عشرين مرة [411].

أما البحر الكامل فيتكون نمطه الأول فى صورته الصحيحة من ثلاثين مقطعا (18 مقطعا قصيرا و 12 مقطعا طويلا). مثل قول البارودى فى قصيدته التى يعارض فيها قصيدة عنترة:

بله نشأت مع النبات بأرضها ولثمت ثغر غديره المتبسم [412]

ومثله قول عنترة:

وإذا صحوت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلى وتكرمى [413]

ويصيبه الزحاف فى ستة مواضع، ويكون بتحويل مقطعين قصيرين إلى مقطع واحد طويل:

الموضع الأول تحويل المقطعين القصيرين الأول والثانى إلى مقطع طويل مثل قول البارودى:

أحكمت منطقه بلهجة مفلق يقظ البديهة فى القريض محكم[414]

وقول عنترة:

تمسى وتصبح فوق ظهر حشية وأبيت فوق سراه أدهم ملجم[415]

الموضع الثانى تحويل المقطعين القصيرين السادس والسابع.

مثل قول البارودى:

فأنا ابن نفسى إن فخرت وإن أكن لأغر من سلف الأكارم أنتمى[416]

وقول عنترة:

بركت على جنب الرداع كأنما بركت على قصب أجش مهضم[417]

الموضع الثالث تحويل المقطعين القصيرين الحادى عشر والثانى عشر.

مثل قول البارودى:

ولكم أثرت غيابة من قسطل بمهندى وحللت عقدة مبرم[418]

ولم يرد مثال فى قصيدة عنترة.

الموضع الرابع تحويل المقطعين القصيرين السادس عشر والسابع عشر مثل قول البارودى:

فدع الخفى وخذ لنفسك حظها مما بدالك فهو أهنأ مغنم[419]

ولم يرد مثاله فى قصيدة عنترة.

الموضع الخامس تحويل المقطعين القصيرين الحادى والعشرين والثانى والعشرين مثل قول البارودى:

صبح الغمام غصونه فترنحت طربا لرجع الطائر المترنم [420]

ومثله قول عنترة:

وكأنما أقص الإكسام عشية بقريب بين المنسمين مصلم [421]

الموضع السادس تحويل المقطعين القصيرين السادس والعشرين والسابع والعشرين مثل قول البارودى:

فنسيمه أرج وطائر أيكه هزج وجدوله برود المبسم [422]

ومثله قول عنترة:

ولقد شربت من المدامة بعد ما ركدا الهواجر بالمشوف المعلم [423]

وبأتى التغيير فى موضعين وفى هذه الحالة يصبح عدد المقاطع 28 مقطعا (14 قصيرا، 14 طويلا).

الموضع الأول والثانى مثل قول عنترة:

فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إلى بعبرة وتحمحم [424]

ولم يرد مثله فى قصيدة البارودى.

الموضع الأول والرابع مثل قول البارودى:

ما إن خلعت بها سيور تمامى حتى لبست بها حمائل مخذمى [425]

وقول عنترة:

إذ لا أزال على رحالة سابح نهد تعاوره الكماه مكلم [426]

الموضع الأول والسادس مثل قول البارودى:

كم غادر الشعراء من متردم ولرب تال بذ شأو مقدم [427]

وقول عنترة:

يادار عبلة بالجواء تكلمى وعمى صباحا دار عبلة واسلمى [428]

وفى الموضع الثانى والثالث مثل قول عنترة:

وكــأن ربــا أو كـحـيـلا مـعـقـدا حسن القيان به جوانب قمقم [429]

ولم يرد مثله فى قصيدة البارودى.

الموضع الثانى والرابع مثل قول البارودى:

نشأت بطبعى للقريض بدائع ليست بنحلة شاعر متقدم [430]

وقول عنترة:

ولقد شفى نفسى وأبـرأ سقمها قيل الفوارس ويك عنتر أقدم [431]

الموضع الثانى والخامس مثل قول عنترة:

فطعنته بـالـرمـح ثـم علوتـه بمهند صافى الحديدة مخذم [432]

ولم يرد مثله فى قصيدة البارودى.

الموضع الثالث والرابع مثل قول عنترة:

ولقد حفظت وصاة عمى بالضحى إذ تقلص الشفتان عن وضح الفم [433]

ولم يرد مثله فى قصيدة البارودى.

الموضع الثالث والخامس مثل قول عنترة:

وكـأنمـا نـظـرت بـعـيـنـى شـادن رشأ من الغزلان ليس بتوأم [434]

الموضع الرابع والخامس مثل قول البارودى:

فـدع الأمـــور إلى مـدبـر شـأنهـا وارغب عن الدنيا بنفسك تسلم [435]

وقول عنترة:

وتحـل عبلـة بـالجـواء وأهـلـنـا بالحزن فالصمان فالمتثلم [436]

الموضع الرابع والسادس مثل قول البارودى:

وفرعت ناصية العلا بفضائلى هن الكواكب فى النهار المظلم [437]

وقول عنترة:

وحليل غانية تركت مجدلا   تمكو فريصته كشدق الأعلم [438]

الموضع الخامس والسادس مثل قول البارودى:

طفق النسيم يحوك وشى بروده   بأنامل تمرى خيوط المرزم [439]

وقول عنترة:

فبعثت جاريتى فقلت لها اذهبى   فتحسسى أخبارها لى واعلمى [440]

ويأتى التغيير فى ثلاثة مواضع وفى هذه الحالة يصبح عدد المقاطع 27 مقطعا (12 قصيرا، 15 طويلا).

مثل قول البارودى:

لا يستطيع المرء يبلغ ما نأى   عنه ولو صعد السماء بسلم [441]

وقول عنترة:

لما رآنى قد قصدت أريده   أبدى نواجذه لغير تبسم [442]

الموضع الأول والثانى والخامس مثل قول البارودى:

يستوقف الألباب حسن روائه   ويصيد عين الناظر المتوسم [443]

وقول عنترة:

مازلت أرسيهم بثغرة نحره   ولبانه حتى تسربل بالدم [444]

الموضع الأول والثانى والسادس مثل قول عنترة:

عهدى به شد النهار كأنما   خضب البنان ورأسه بالعظلم [445]

ولم يرد مثله فى قصيدة البارودى.

الموضع الأول والثالث والرابع مثل قول البارودى:

هذا وربت لذة باشرتها   فى ظل أخضر بالعرار منمنم [446]

وقول عنترة:

قالت رأيت من الأعادى غرة   والشاة ممكنة لمن هو مرتم (447)

الموضع الأول والثالث والسادس مثل قول البارودى:

ذللت منه غواربا لا تمتطى   وخطمت منه موارنا لم تخطم (448)

ولم يرد له مثال فى قصيدة عنترة.

الموضع الأول والرابع والخامس مثل قول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم (449)

ولم يرد له مثال فى قصيدة البارودى.

الموضع الأول والرابع والسادس مثل قول البارودى:

والمرء طوع يد الزمان يقوده   قود الجنيب لغاية لم تعلم (450)

وقول عنترة:

يخبرك من شهد الوقائع أننى   أغشى الوغى وأعف عند المغنم (451)

الموضع الثانى والرابع والخامس مثل قول البارودى:

فقر يكاد السحر يبلغ بعض ما   فى طيها لو كان غير محرم (452)

وقول عنترة:

ربذ يداه بالقداح إذا شتا   هتاك غايات التجار ملوم (453)

الموضع الثانى والرابع والسادس مثل قول البارودى:

وأحق دار بالكرامة منزل   للقلب فيه علاقة لم تصرم (454)

وقول عنترة:

شربت بماء الدحرضين فأصبحت   زوراء تنفر عن حياض الديلم (455)

الموضع الثالث والرابع والسادس مثل قول البارودى:

فلك يدور وأنجم لا تأتلى تبدو وتغرب فى فضاء أقتم [456]

وقول عنترة:

فإذا ظلمت فإن ظلمى باسل مر مذاقته كطعم العلقم [457]

الموضع الرابع والخامس والسادس مثل قول عنترة:

صعل يعود بذى العشيرة بيضه كالعبد ذوالفرو الطويل الأصلم [458]

ولم يرد مثاله فى قصيدة البارودى.

ويأتى التغيير فى أربعة مواضع وفى هذه الحالة يصبح عدد المقاطع 26 مقطعا.

الموضع الأول والثانى والثالث والرابع مثل قول عنترة:

الشاتمى عرضى ولم أشتمهما والناذرين إذا لم القهمادمى [459]

ولم يرد مثاله فى قصيدة البارودى.

الموضع الأول والثانى والثالث والخامس مثل قول عنترة:

فى حومة الموت التى لا تشتكى غمراتها الأبطال غير تغمغم [460]

ولم يرد مثاله فى قصيدة البارودى.

الموضع الأول والثانى والثالث والسادس مثل قول عنترة:

خطارة غب السرى زيافة تقص الإكام بوخذ خف ميثم [461]

ولم يرد مثاله فى قصيدة البارودى.

الموضع الأول والثانى والرابع والخامس مثل قول عنترة:

هر جنيب كلما عطفت له غضبى اتقاها باليدين وبالفم [462]

ولم يرد مثاله فى قصيدة البارودى.

الموضع الأول والثانى والرابع والسادس مثل قول البارودى:

سل مصر عنى إن جهلت مكانتى تخبرك عن شرف وعز أقدم [463]

وقول عنترة:

هلا سألت الخيل يابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمى [464]

الموضع الأول والثانى والخامس والسادس مثل قول البارودى:

أختال طورا فوق ذروة منبر وأكر طورا فوق نهد شيظم [465]

ولم يرد مثاله فى قصيدة عنترة.

الموضع الأول والثالث والرابع والخامس مثل قول البارودى:

طلق الجبين تبسمت أزهاره عن در قطر كالعقود منظم [466]

ولم يرد مثاله فى قصيدة عنترة.

الموضع الأول والرابع والخامس والسادس مثل قول البارودى:

شعر جمعت به ضروب محاسن لم تجتمع قبلى لحى ملهم [468]

وقول عنترة:

يدعون عنتر والرماح كأنها أشطان بئر فى لبان الأدهم [469]

الموضع الثانى والثالث والرابع والخامس مثل قول البارودى:

صور إذا ناديتها لم تستجب أورمت منها النطق لم تتكلم [470]

ولم يرد مثاله فى قصيدة عنترة.

الموضع الثانى والثالث والرابع والسادس مثل قول عنترة:

وحشيتى سرج على عبل الشوى نهد مراكله نبيل المحزم [471]

ولم يرد مثاله فى قصيدة البارودى.

الموضع الثانى والثالث والخامس والسادس مثل قول البارودى:

فبكل أفق مزنة فياضة وبكل أرض جدول كالأرقم [472]

ولم يرد مثاله فى قصيدة عنترة.

الموضع الثالث والرابع والخامس والسادس مثل قول عنترة:

فـإذا شـربـت فـإنـنـى مـسـتـهلـك مـالـى وعـرض وافـر لم يـكلـم [471]

ولم يرد مثاله فى قصيدة البارودى.

ويأتى التغيير فى خمسة مواضع وفى هذه الحالة يصبح عدد المقاطع 25 مقطعا (8 قصير 17 طويل).

الموضع الأول والثانى والثالث والرابع والخامس مثل قول البارودى:

لـو كـان لـلإنـسـان عـلـم بـالـذى فى الغيب لم يفرح ولم يتندم [473]

ولم يرد له مثال فى قصيدة عنترة.

الموضع الأول والثانى والثالث والرابع والسادس مثل قول البارودى:

فـى كـل عـصـر عـبـقـرى لايـنـى يفرى الفرى بكل قول محكم [474]

ولم يرد له مثال فى قصيدة عنترة.

الموضع الأول والثانى والرابع والخامس والسادس مثل قول البارودى:

والـفـخـر بـالآبـاء لـيـس بـنـافـع إن كانت الأبناء خور الأعظم [475]

ومثله قول عنترة:

إن تـغـدفـى دونـى الـقـنـاع فـإنـنـى طـب بـأخـذ الـفـارس المستلئم [476]

ولم يرد فى قصيدة البارودى التغيير فى المواضع الستة فى بيت واحد ولكنه جاء فى قصيدة عنترة قوله:

يـنـبـاع مـن ذفـرى غـضـوب حـرة زيـافـة مـثـل الـفـنـيـق المكـدم [477]

وهكذا فإن إمكانية التغيير المتاحة للشاعر داخل الوزن الواحد تجعل أمامه فرصة لتنويع موسيقاه من ناحية ومن ناحية ثانية

الاتفاق أو الاختلاف مع غيره.

وبعد إحصاء كامل للمقاطع القصيرة والطويلة في القصائد المعَارِضة والمعارَضة[478] أمكن التوصل إلى النسب الآتية التي توضح مدى الاتفاق أو الاختلاف في استخدام الزحاف في القصيدتين: قصيدة البارودي والقصيدة السابقة.

رقم القصيدة	الوزن	قصيدة البارودي (المعَارِضة)		القصيدة السابقة (المعارَضة)	
		القصيرة	الطويلة	القصيرة	الطويلة
الأولى	ثاني كامل	% 44.08	% 55.92	% 42.08	% 57.92
الثانية	ثاني الطويل	% 41	% 59	% 41.47	% 58.53
الثالثة	أول البسيط	% 41.93	% 58.07	% 42.29	% 57.71
الرابعة	أول البسيط	% 41.63	% 58.37	% 40.74	% 59.26
الخامسة	ثاني الطويل	% 41.71	% 58.29	% 41.59	% 58.41
السادسة	أول الكامل	% 46.47	% 53.53	% 45.96	% 54.04
السابعة	ثالث الطويل	% 41.92	% 58.08	% 41.71	% 58.29
الثامنة	أول الطويل	% 39.57	% 60.43	% 39.35	% 60.65
التاسعة	ثاني الكامل	% 43.23	% 56.77	% 48.49	% 52.51
العاشرة	أول الكامل	% 47.01	% 52.99	% 45.85	% 54.15
الحادية عشرة	الخفيف	% 36.47	% 63.53	% 37.06	% 62.94
الثانية عشرة	أول الطويل	% 38.29	% 61.71	% 38.21	% 61.79

يتضح من الجدول السابق تقارب النسب بين القصيدتين (المعارضة والمعارَضة)، وإن اختلفت درجة التقارب، ففي القصيدة الثانية عشرة جاء التقارب شديدا حتى تكاد النسبة تكون واحدة، وكذلك القصيدة الخامسة والسابعة والثامنة، ثم بعد ذلك الثالثة والثانية والسادسة،

ويبدأ التقارب يقل فى القصيدة الرابعة حيث جاء استخدام البارودى للزحاف أكبر منه عند ابن النبيه. وجاء التقارب أقل فى القصيدة العاشرة حيث نسبة استخدام البارودى للزحاف أقل من نسبتها فى قصيدة عنترة. وكذلك فى القصيدة الأولى جاءت أقل من نسبتها فى قصيدة المتنبى. أما القصيدة التاسعة فقد جاءت نسبة الزحاف فيها أكبر منها فى قصيدة أبى نواس بدرجة كبيرة.

العلاقة بين المقاطع المفتوحة والمغلقة

إذا كانت حرية الشاعر فى تغيير المقاطع الطويلة الى قصيرة والعكس محدودة ومرتبطة بمواضع معينة، فإن حريته مطلقة فى إحلال مقطع مفتوح محل مقطع مغلق أو العكس ما عدا مقاطع القافية دون الإخلال بالنظام العروضى العربى ولعل هذا كان وراء عدم الإهتمام بدراسة هذه الظاهرة، على الرغم من أن أثرها لا يقل عن أثر الزحاف إن لم يزد فى بعض المواضع، فلا شك أن هناك اختلافا بين قول البارودى:

كالروض تسمع منه نغمة بلبل والغيل تسمع منه زأرة ضيغم [479]

وقول عنترة:

يا دار عبلة بالجواء تكلمى وعمى صباحا دار عبلة واسلمى [480]

والاختلاف هنا لا يأتى نتيجة استخدام أحدهما الزحاف وعدم استخدام الآخر، فكل منهما استخدمه فى أربعة مواضع. وإنما يأتى الاختلاف لأن بيت البارودى فيه مقاطع طويلة مغلقة ضعف المقاطع المغلقة فى بيت عنترة.

ولذا أيضا يختلف قول ابن النبيه:

في أحسن الناس أشعارى إذا نسبت — وفى أجل ملوك الأرض إن مدحت [481]

عن قول البارودى:

كالبدر إن سفرت والظبى إن نظرت — والغصن إن خطرت والزهر إن نفحت [482]

أو قوله:

حنت رثت عطفت مالت صبت عزمت — همت سرت وصلت عادت دنت منحت [483]

كما يختلف قول البارودى:

ذوابــلــه قــامــاتــه وسـيـوفـه — لحاظ العذارى والقلائد سرده [484]

عن قول المتنبى:

يـبـاعـدن حبـا يـجـتـمـعـن ووصـلـه — فكيف بحب يجتمعن وصده [485]

ويختلف قول البارودى:

سبوق إذا جـارى لحوق إذا هـوى — غلوب إذا بادى قتول إذا أهوى [486]

عن قول البحترى:

فأرض أصابت حظها من سمائه — وأرض تأبى الشرب أو ترقب العدوى [487]

وبالإضافة الى التغير فى الإيقاع الذى يحدثه التحول من المقاطع المفتوحة الى المغلقة أو العكس، فإن له وظيفة دلالية مرتبطة بالقضية المطروحة. فالمتنبى فى بيته السابق أراد أن يؤكد حقيقة ثابتة وهى فعل الأيام فاستعان لذلك بالمقاطع المغلقة التى جاءت حروفا ساكنة وحروفا منونة وحروفا مشددة. أما البارودى فأراد أن يصور الحب بحاكم قادر وجنوده من الغيد الملاح اللائى يمتلكن من جمالهن أدوات قتال فاتكة فاستعان بالمقاطع المفتوحة لانسيابيتها.

وحركيتها لتدل على القدرة والمضاء.

وتختلف دلالة المقطع من حيث الانغلاق والانفتاح من موضع لآخر في القصيدة تبعا للحالة المعبر عنها [488]. فعندما أراد البارودى أن يصور قوة الحب وجبروته في البيت السابق استخدم المقاطع المفتوحة أكثر. وجاءت المقاطع المغلقة مقترنة بالتنوين وكأنه يريد تأكيد هذه الحقيقة. وفى موضع سابق فى القصيدة أراد أن يصف ضعفه واستكانته واستسلامه لأمر الحب استخدم مقاطع طويلة مغلقة أكثر من المفتوحة.

كفى بالهوى شغلا عن اللوم بامرىء ... براه الضنى واستمطرت عينه البلوى

فليس الهوى سهلا فألوى عنانه ... وإن كنت يوم الروع ذا مرة ألوى [489]

وجاءت المقاطع المفتوحة على قلتها في البيتين في كلمات تدل على القوة والشدة.

ولكن يجب الإشارة الى أن دلالة حركية المقاطع المفتوحة وسكونية المقاطع المغلقة غير ثابته وتختلف من سياق لآخروإنما الثابت هو الاختلاف الصوتى بينهما. فالمقاطع الطويلة المفتوحة تتكون من صامت أى حرف ساكن وصائت طويل أى حرف لين ((وأصوات اللين بطبيعتها أطول من الأصوات الساكنة)) [490]. كما أن أصوات اللين تمتاز بالوضوح الصوتى [491]. ولاشك أن الاختلاف الصوتى له أثره في موسيقى الشعر.

ويوضح الجدول الآتى نسبة المقاطع المغلقة ونسبة المقاطع المفتوحة بنوعيها القصير والطويل فى القصيدتين المعارضة والمعارضة:

رقم القصيدة	قصيدة البارودى			القصيدة السابقة		
	المقطع المغلق	المقطع المفتوح		المقطع المغلق	المقطع المفتوح	
		القصير	الطويل		القصير	الطويل
الأولى	% 32.14	% 44.08	% 23.78	% 31.26	% 42.08	% 26.66
الثانية	% 33.93	% 41	% 25.07	% 34.72	% 41.47	% 23.81
الثالثة	% 32.54	% 41.93	% 25.53	% 34.25	% 42.29	% 23.46
الرابعة	% 40.62	% 41.63	17.75%	% 39.62	% 40.74	% 19.64
الخامسة	% 34.82	% 41.71	% 23.47	% 33.41	% 41.59	% 25
السادسة	% 33.48	% 46.47	% 20.05	% 32.79	% 45.96	% 21.25
السابعة	% 31.46	% 41.92	% 26.62	% 31.33	% 41.71	% 26.96
الثامنة	% 38.29	% 39.57	% 22.14	% 34.99	% 39.35	% 25.66
التاسعة	% 30.20	% 43.23	% 26.57	% 29.61	% 47.49	% 22.9
العاشرة	% 33.95	% 47.01	% 19.04	% 33.42	% 45.85	20.73%
الحادية عشرة	% 38	% 36.47	% 25.53	% 37.35	% 37.06	% 5.59
الثانية عشرة	% 36.41	% 38.29	% 25.30	% 37.46	% 38.21	% 24.33

من الملاحظ تقارب نسبة المقاطع المفتوحة فى القصيدة السابعة وزيادة نسبة المقاطع المفتوحة فى قصيدة البارودى الثانية عشرة عن القصيدة المعارضة (قصيدة البحترى) وكذلك فى القصيدة الثانية التى يعارض بها الشريف الرضى، بينما تقل نسبة المقاطع المفتوحة فى قصائد البارودى عن القصائد المعارضة بنسبة متفاوتة يمكن ترتيبها تنازليا على النحو الآتى: يأتى فى المقدمة القصيدة التاسعة

يليها الثالثة ثم الخامسة والرابعة، وبعد ذلك تأتي القصائد الثانية والسادسة والحادية عشرة والتاسعة والعاشرة بنسب متقاربة.

القافية:

يأتي الاتفاق في قوافي المعارضات بصورة أكثر وضوحا ((وذلك لأن قوافي الشعر العربي محكمه البناء الصوتي، وللروي سلطان بالغ في اختيار الكلمة)) [492].

وهذا الإتفاق له جانبان: جانب اجباري والآخر اختياري.

أولا: الإجباري

ويتمثل في اتفاق القصيدتين (المعارضة والمعارضة) في التركيب المقطعي للقافية والأصوات التي تلزم في كل تركيب، ويوضحها الجدول الآتي:

القصيدة	التركيب المقطعي	الروي	الردف	الوصل	الخروج
الأولى	ص ح ح / ص ح ح	الهمزة	الألف	الواو	
الثانية	ص ح ص/ص ح/ص ح ح	الباء		الواو	
الثالثة	ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ح	الجيم		الياء	
الرابعة	ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ص	التاء			
الخامسة	ص ح ص/ص ح/ص ح ح	الدال		الهاء	الواو
السادسة	ص ح ص/ص ح/ص ح ح	الدال		الياء	
السابعة	ص ح ح / ص ح ح	الراء	الياء والواو	الواو	
الثامنة	ص ح ص / ص ح ح	الراء		الواو	
التاسعة	ص ح ح / ص ح ح	الميم	الألف	الواو	
العاشرة	ص ح ص/ص ح/ص ح ح	الميم		الياء	
الحادية عشرة	ص ح ح / ص ح ح	الميم	الألف	الواو	
الثانية عشرة	ص ح ص / ص ح ح	الواو		الألف	

ثانيا: الإختيارى

ويتمثل فى الأصوات التى لا يلزم تكرارها فى التركيب المقطعى للقافية، ويكون اتفاقها اختياريا.

وإذا كان التركيب المقطعى للقافية يأتى كلمة أو بعض كلمة أو مشتركا بين كلمتين، فإن التناص الإختيارى فى القافية يأتى كذلك كلمة أو بعض كلمة أو مشتركا بين كلمتين.

وقد جاءت القافية جزءا من كلمة فى أربعة قصائد هى: الأولى والسابعة والتاسعة والحادية عشرة.

أولا: القصيدة الأولى

القافية	قصيدة البارودى	قصيدة المتنبي
باء	حوباء/5 أباء / 14	الرقباء / تصريع، الحرباء / 12
	الرقباء / 26، حباء / 36	شهباء / 22
جاء	رجاء / 22	رجاء / 13، الهيجاء / 26
داء	أنداء / 8، داء / 12 حداء / 19	البيداء / 9، سوداء /15، الأعداء / 25
	عداء / 20، سوداء / 34	الإيداء/38، استجداء /30، فداء / 46
راء	شعراء / 10، براء / 18 آراء / 29	السمراء/ 6، عذراء/ 11، الشعراء/20
		الآراء/27، الضراء/28، براء/39
زاء	عزاء / 6	الجوزاء / 7
شاء	نشاء / 17	شاءوا / 29
صاء	بيصاء / 25، إرصاء / 28	أعضاء/ 4،الإنصاء/10، الرخصاء/43
غاء	إصغاء / 9	إصغاء / 21
فاء	إغفاء / 1، شفاء / 4، جفاء / 35	اكفاء / 23، جفاء /3 لقاء /36
لاء	بلاء/3، خيلاء/11،جهلاء/7،إملاء/32	جلاء / 5، ملاء / ت د، الالاء / 40
ماء	ذماء / 7، إيماء / 15، ماء / 11	الماء/16، الاسماء/34، الدماء/42
واء	سوداء / 2، دواء / 13، أهواء / 30	الأنواء/17،الأضواء/18،سواء/35، حواء/47
		ضياء/1، عمياء/8، الأشياء/34
ياء	رياء	الاحياء / 32، حياء / 44

ومن الواضح أن القافية هنا تتكون من ستة أصوات، تلزم منها الخمسة الأخيرة، ويكون اتفاق الصوت الأول اختياريا، وقد جاءت القافية فى الغالب جزءا من كلمة، وقد تجاوز الاتفاق فى بعض المواضع تركيب القافية ليشمل الكلمة كلها كما فى الرقباء، رجاء، سوداء، شعراء، آراء، إصغاء، سواء، الأهواء، ماء.

ثانيا: القصيدة السابعة

القافية	قصيدة البارودي	قصيدة أبي نواس
ثور	ثثور / 16	ثثور / 29
بور	صبور / 5	قبور / 24
دبر	حدير/1،32، قدير/27، غدير/22،	حدبر / 39، قدبر /4، تدور /15،
	مدير/10، تدور/17، صدور/34	سدور/6، يدور/38
ربر	حرير/25، طرير/20، غرير/4	سدير / 36
ثور	زور / 21	زور / 32، تزور / 14
سور	جسور / 6	تسور / 18
سير	عسير/28، يسير/15، حسير/33	عسير/1، يسير/17، تسير/10.
صبر	بصير / 30	اسير/19
غور	تغور / 19	بصير / 16، فصير / 20
كير	شكير / 23، نكير / 31	نغور / 26
مور	تمور / 12، امور	شكير / 23
مير	امير/3، سمير/11، ضمير/ت	يمور / 8
نير	تنير/13، 8، منير / 35	امير/13، زمير/27، ضمير/5
هير	شهير / 38	ينير / 31، 35
بور	غبور / 37، سبور / 24	شهير / 25
		غبور / تصريع، 37

وقد جاء الاتفاق فى الكلمات: ثئور، جدير، قدير، تدور، زور، عسير، يسير، تفوز، شكير، تمور، أمير، ضمير، تنير، شهير، غيور.

ثالثاً: القصيدة التاسعة

القافية	قصيدة البارودى	قصيدة أبى نواس
دام	الأقدام / 24	أقدام / 6
رام	إبرام/7،35، الإجرام/ 23، غرام/3، كرام/8	حرام / 8، عرام / 2
سام	حسام / 19، بسام / 10	حسام / 17، أساموا / 4
ظام	إعظام / 6	الإعظام / 13
قام	أقاموا/25، سقام/30، عقام/31، مقام /1، 32	سقام / 18
لام	أحلام/14، 34، الأسلام / 28 ظلام/26،غلام/21،كلام/36، إيلام/27	سلام / 28، ظلام / 3، غلام / 16
مام	حمام/18و، رمام/37، إرمام/2 غمام / 9، همام / 11	أمام / 7، ذمام / 9، همام / 12
هام	الأفهام/22، الأوهام/29	الأوهام / 10
يام	قيام / 13، الأيام / 17	قيام / 15، الأيام / ت، 20

وقد جاء التفاق فى الكلمات: أقدام، حسام، إعظام، سقام، ظلام، غلام، همام، الأوهام، قيام، الأيام.

رابعا: القصيدة الحادية عشرة

القافية	قصيدة البارودي	قصيدة المتنبي
ئام	اللئام / 22	اللئام / 5
ثام	أثام / 10	أثام / 38
دام	الندام / 12	الإقدام / 22، الأقدام / 31
رام	ترام/9، الغرام/1، الكرام/3	يرام/9، الإجرام/17، حرام/39، الكرام/7
سام	الأجسام / 7	الأجسام/3، الجسام/41، الحسام/26، البرسام/43
كام	الأحكام / 11	أحكام / 42
لام	الآلام/4، ظلام/6، الكلام	السلام/18، استسلام/23، الأقلام/27، إيلام/6، يلام/29
مام	الحمام/5، الحمام/20، رمام/17	الحمام/4، تمام/20، الإلمام/34، الغمام/13، الهمام/12
نام	ينام / ت، الأصنام / 8	ينام / 1، الأنام / 8
هام	الأنهام / 14، لهام / 19	الإلهام / 28، الأوهام / 21
وام	الأقوام / 15	الأقوام/33، السوام، لوام/40
يام	الأيام / 18، ينام / 2	الأيام / 37

وقد جاء الاتفاق فى الكلمات: اللئام، أثام، الكرام، الأجسام، الأحكام، الحمام، ينام، الأقوام، الأيام.

أما النوع الثانى من القوافى وهو الذى يجىء غالبا فى كلمة واحدة، فقد جاء فى ست قصائد هى: الثانية والخامسة والسادسة والثامنة والعاشرة والثانية عشرة.

أولا: القصيدة الثانية

اتفقت قافية البارودى مع قافية الشريف الرضى فى أربع عشرة قافية هى:

تغرب (البارودى/39 الشريف الرضى/42)، مثقب (2 33)، يتجنب (49 47)، محبب (8 5)، يتصبب (23 54)، مطنب (22 50)طيب (47 62)، أتعتب (12 20)، تتقلب (17 24)، كوكب (37 63)، مذهب (29 53)، مطلب (4 39)، مغضب (36 11)، ملعب (40 51).

وقد جاءت القافية متناصة باختلاف الصائت القصير فى المقطع الأول فى موضعين:

مَغْرِب (البارودى /5 مُغْرِب / الرضى / 56، 69)، (يَطْرِب / تصريع يُطْرِب / 43).

وجاءت باختلاف الصامت الأول فى المقطع الأول فى ثلاثة مواضع:

(يُعْجَب / 1 مُعْجَب / 71)، (تَرْسُب /45 يَرْسُب /45)، (أَلْعب / 21 تَلْعب / 27).

كما جاءت باختلاف الصائت القصير فى المقطعين الأول والثانى فى موضع واحد:

(قُلَّب / 47 التقلُّب / 26).

ثانيا: القصيدة الخامسة

اشتركت القصيدتان (قصيدة البارودي وقصيدة المتنبي) في ثلاثين قافية هي:

أسده (البارودي/34 المتنبي/23)، بعده (50 8)، (جده (47 18،17)، أستجده (43 46)، جرده (51 21)، جلده (40 13)، جنده (8 1) حده (15 31)، حمده (38 47)، برده (21 3)، رعده (52 22)، زنده (1،28 11)، سعده (46 48)، شده (42 40)، أشده (4 32)، ضده (2 4)، عبده (32 34)، بعده (43 41)، عهده (20 35)، غمده (35 42)، فقده (27 28)، فصده (16 17) مجده (36 12)، مده (41 45)، مرده (53 29)، مهده (48 20)، وجده (25 9)، توده (31 تصريع)، ورده (54 38)، وعده (26 39).

وجاءت القافية المشتركة في ثلاث قواف مع اختلاف في الحركة القصيرة:

(جهده / 30 جهده /37)، (يصده / 7 صده / 4)، (نده / 10 نده / 44).

ثالثا: القصيدة السادسة

اشتركت القصيدتان (قصيدة البارودي وقصيدة النابغة) في سبع قواف هي:

أدرد (البارودي/19 النابغة/33)، أسود (37 3)، متَجّرد (12 13)، عود (2 19)، محصد (40 32)، الموقد (31 10)، مورد (26 22،34).

وقد جاءت القافية المشتركة مكونة من كلمتين فى موضعين:

أن قد (6 2)، باليد (16 17)، وجاءت قافية مشتركة مع اختلاف الصامت الأول: (يُغْتد/35 مُغْتد / ت)، وأخرى مع اختلاف فى الحركتين القصيرتين: (العُبَّد/14 مُتَعَبَّد/26).

رابعا: القصيدة الثامنة

اتفقت قصيدة البارودى مع قصيدة أبى فراس فى أربعة عشرة قافية هى:

أسر (23 41)، أمر (6 1)، البحر (10 - 39)، الحضر (12 26)، حمر (16 46)، الدهر (14 18)، الذكر (21 44)،صبر (4 تصريع)، صدر (9 47)، العمر (25 50)، الغدر (20 6،13)، فجر (13 32)، النصر (18 27،28)، الهجر (11 20،22).

خامسا: القصيدة العاشرة

اتفقت قصيدة البارودى مع قصيدة عنترة فى ثمان قواف جاءت كلمة تامة هى:

أدهم (14 73)، شيظم (17 77)، عندم (3 48)، مبرم(16 79)، مظلم(48 13)، المقرم (25 39)، المعلم (23 19)، مغنم (46 52)، كما جاءت فى ست كلمات بزيادة مقطع قصير على التركيب المقطعى للقافية: المتبسم (7 5)، المترنم (40 23)، متردم (ت ت)، مقدم (1 44)، مقوم (21 54)، محرم (22 56)، وجاءت القافية فى ثلاث كلمات باختلاف الصائت القصير فى المقطع الأول (تعلم/43 تعلمى/49،80)، (الدرهم/37 مدرهم/21)، (مخذمى/13 مخذم/62).

وقد جاءت ثلاث قواف أخرى باختلاف فى الصائت القصير فى المقطع الثانى:

(أقدَم/6 أقدِم/78)، (نسلَم/53 مستسلِم/53)، (تتكلَّم/45 تكلُّمى)، وجاءت قافية باختلاف الصامت الأول وصائته القصير فى المقطع الأول: (يَرْتمِى/36 مُرتمِ/66).

سادسا: القصيدة الثانية عشرة

اتفقت قصيدة البارودى مع قصيدة البحترى فى أربع وعشرين قافية هى:

الأحوى (ت 33)، أشوى (25 20)، أضوى (19 23)، أقوى (5 2،29)، ألوى (3 13) البلوى (2 10)، تروى (18 14)، تعوى (20 18)، التقوى (21 43)، مستهوى (13 7)، الجدوى (16 40)، حزوى (35 1)، الدعوى (34 22)، رضوى (7 28)، السلوى (31 36)، الشكوى (8 4)، العدوى (7 26)، القصوى (36 27)، مأوى (26 42)، مثوى (23 17)، المهوى (27 34)، نشوى (33 5)، النجوى (11 6)، سوى (28 41)، وجاءت قافية واحدة باختلاف فى الصائت القصير فى المقطع الأول: (يَغْوى/15 يُغْوى)، كما جاءت سبع قواف باختلاف فى الصامت الأول من المقطع الأول وهى: (تَلوى/14 يلوى/30)، (تدوى/29 يدوى/3)، (أهوى/6،24)، (يهوى/4 نهوى/9)، (تضوى/10 يضوى/15)، (ينوى/12 تنوى/39)، (يطوى/9 تطوى/11).

أما النوع الثالث من القوافى والذى يجئ غالبا مشتركا بين كلمتين، فيتمثل فى قصيدتين: الثالثة والرابعة.

أولا: القصيدة الثالثة

اتفقت قصيدة البارودى مع قصيدة ابن الفارض فى احدى عشرة قافية منها ثلاثة جاءت كلمة واحدة هى: ممتزج (16 13)، منبلج (25 37)، منفرجى (22 36)، بينما جاءت القوافى الأخرى فى كلمتين: كالحجج (11 18)، فى لجج (6 40)، على المهج (7 12)،لا حرج (1 1)، لم يعج (4 9)، لم يلج (12 27) من حرج (27 38،42)، من عوج (14 44)، وجاءت قافية واحدة باختلاف فى الصامت الثالث: (لم يهج/19 لم تهج/10)، وجاءت خمس قواف باختلاف فى الصامت الأول وصائته القصير وهى: الحجج (24 25)، الدعج (2 22)، السمج (13 20)، المهج (ت 1)، (منفرج/20 انفرجى/7)، وجاءت قافية واحدة باختلاف فى المقطع الأول الطويل: فرج (23 41،43).

ثانيا: القصيدة الرابعة

اتفقت قصيدة البارودى مع قصيدة ابن النبيه فى خمس قواف هى:

قد ذبحت (24 15)، ما صفحت (1 5)، ما طمحت (12 18)، ها وضحت (20 31)، إن نفحت (8 22).

وجاءت قافيتان باختلاف فى الصامت الأول وصائته القصير فى المقطع الأول: اتشحت (21 24)، افتضحت (16 23)، كما جاءت اثنتا عشرة قافية باختلاف فى المقطع الأول الطويل وهى: جرحت (26 4)، جمحت (30 21)، جنحت (7 2)، رجحت (5 16)، سمحت (3 32)، سرحت (11 17)، صدحت (22 6)، صلحت

(14 30)، فتحت (18 20)، قدحت (27 25)، لحت (9 3)، وضحت (31 12).

وبعد إحصاء قوافى البارودى التى اتفقت اتفاقا كاملا مع قوافى القصائد التى عارضها وحساب النسبة المئوية، وجد الباحث أنها جاءت على النحو الآتى:

(1)

رقم القصيدة	النسبة المئوية
الأولى	% 86.5
السابعة	% 85
التاسعة	% 77
الحادية عشرة	% 91

(2)

رقم القصيدة	النسبة المئوية
الثانية	% 26.5
الخامسة	% 52.5
السادسة	% 20.5
الثامنة	% 54
العاشرة	% 26
الثانية عشرة	% 65

(3)

رقم القصيدة	النسبة المئوية
الثالثة	% 39
الرابعة	% 15

ومن الملاحظ أن نسب الاتفاق بين القوافى متفاوتة من قصيدة لأخرى. تأتى المجموعة الأولى (القصيدة الأولى والسابعة والتاسعة والحادية عشرة) فى المقدمة بأكبر نسبة اتفاق. وقد يرجع ذلك إلى أن القافية مكونة من مقطعين مفتوحين. وغالبا ما تأتى القافية جزءا من كلمة مما يجعل فرص اتفاق القوافى أوفر. وإن كان ارتفاع نسبة الإتفاق فى القصيدة الحادية عشرة التى يعارض فيها البارودى قصيدة المتنبى الميمية يعود إلى أن عدد القوافى فى قصيدة البارودى (المعارضة) نصف عدد القوافى فى قصيدة المتنبى (المعَارَضة)

تقريبا، والعكس في القصيدة التاسعة، حيث عدد القوافي في قصيدة البارودي يقارب ضعف عدد قصيدة أبي نواس الميمية، ولذا جاء الإتفاق بنسبة أقل داخل المجموعة.

وفي المجموعة الثانية يُلاحظ أن القصيدة الثانية عشرة التي عارض فيها البارودي قصيدة البحتري جاءت في المقدمة يليها القصيدة الثامنة التي عارض فيها قصيدة المتنبي الدالية، وبعد ذلك القصيدة الثانية التي عارض فيها قصيدة الشريف الرضي، والقصيدة العاشرة التي عارض فيها قصيدة عنترة، وأخيرا القصيدة السادسة التي عارض فيها قصيدة النابغة.

أما المجموعة الثالثة فقد جاءت القصيدة الثالثة التي عارض فيها البارودي قصيدة ابن الفارض بنسبة اتفاق في القوافي أكبر من بعض القصائد داخل المجموعة الثانية، بينما جاءت القصيدة الرابعة التي عارض فيها البارودي قصيدة ابن النبيه بأقل نسبة اتفاق على الإطلاق وقد يعود ذلك إلى انتهاء القافية بمقطع مغلق فضلا عن أنها تتكون من أربعة مقاطع.

الموضوع:

جاءت قصائد المعارضات عند البارودي كلها من النوع المركب، ذلك النوع الذي تتعدد فيه الأغراض والموضوعات، وأتت القصائد المعَارضة متفقة في بعض الموضوعات ومختلفة في البعض الآخر مع القصائد المعَارضة على النحو الآتي:

القصيدة الأولى:

بدأ البارودى قصيدته بذكر الخيال والحمام ورسل النسيم، ووصف المرأة وأحواله معها، وذكر الوشاة، ثم شكوى الزمان وأهله، بينما تبدأ قصيدة المتنبى بوصف المرأة، وفخر ينتقل منه الشاعر إلى وصف الرحلة وأخيرا المدح.

فالقصيدتان إذن تشتركان فى وصف المرأة وأحوال الهوى، وكلا الشاعرين يصف جمال حبيبته، ويشكو ألم الصدود وعدم الوصل، وإن كان ذلك عند المتنبى ناتجًا عن فعل الرقباء، بينما هو عند البارودى نتيجة لأقوال الوشاة.

القصيدة الثانية:

تبدأ قصيدة البارودي بالفخر ثم وصف رحلة صيد يتخللها وصف الخيل، وفى النهاية حكم ومواعظ، أما قصيدة الشريف الرضى فتبدأ بالفخر ثم وصف الرحلة ووصف الخيل وأخيرا مدح آل البيت، ويعد الفخر أكثر أجزاء القصيدتين اتفاقا، وفيه يفتخر كلا الشاعرين بالترفع عن الدنايا والميل عن اللهو والتطلع إلى العلا والطموح إلى عظائم الأمور. ويرى الشريف الرضى أنه فيما يذهب إليه مبغّض إلى الأعادى وهو لا يُلقى بالا لهم، لأن ما يفعله يرضى عُزّ المعالى، أما البارودى فيرى أنه متفرّد يسير فيما يفعل على نهج يختلف عما ألفه الناس.

القصيدة الثالثة:

تبدأ قصيدة البارودى بالغزل ووصف آلام الحب وذكر العذول ثم المدح.

وتبدأ قصيدة ابن فارض كذلك بالغزل وذكر العذول ثم المدح.

وكما هو واضح فإن القصيدتين تتفقان فى أن كلتيهما تشتمل

على غزل ومدح، وإن كان موضوع الغزل والمدح مختلف فى كل منهما، حيث إن غزل ابن الفارض غزل صوفى، وكذا فإن المدح موّجه إلى الذات الإلهية. أما الغزل عند البارودى فهو ما اعتاد الشعراء على ابتداء قصائدهم به، والمدح مدح للرسول صلى الله عليه وسلم.

القصيدة الرابعة:

تشتمل قصيدة البارودى على الغزل وذكر الوشاة ووصف روضة وليلة خمرية. وكذلك فإن قصيدة ابن النبيه تشتمل على غزل ووصف روضة ووصف الخمر وساقيها، ثم تنتهى بالمدح.

القصيدة الخامسة:

تشتمل قصيدة البارودى على شكوى الصدود ووصف سطوة الحب وتحكّمه، وحكم ونصائح وذكر الشيب والشباب، وشكوى الأيام، وعذر الأصدقاء، ثم الفخر ممزوجا بالحكمة والتعريض بمظالم الحكم الاستبدادى على يد توفيق وأعوانه. أما قصيدة المتنبى فتشتمل على شكوى الأيام والصدود، ووصف الظعائن وحكم ونصائح ثم فخر يخلص منه إلى مدح كافور.

القصيدة السادسة:

تبدأ قصيدة البارودى بتذكر الشاعر فراقه عن محبوبته، ووصف لهذه المحبوبة، ثم فخر بخوض الحروب وارتياد المنابت وركوب الخيل وشرب الخمر ووصف مغامرة عاطفية. أما قصيدة النابغة فتبدأ بوصف الرحيل والفراق ووصف المرأة المحبوبة، ثم وصف المتجرّدة.

القصيدة السابعة:

تبدأ قصيدة البارودى بذكر الهوى والشوق، والحنين إلى عهد الصبا، ووصف مجالس الشراب، وفخر بعفافه وعزة نفسه وبراعته الشعرية. أما قصيدة أبى نواس فتبدأ بذكر الهوى وشكوى الصدود ثم وداعه لزوجته ووصف الرحلة إلى مصر وأخيرا مدح الخصيب.

وكما هو واضح فإن القصيدتين لا تشتركان فى غير عدة أبيات فى بداية القصيدتين، يتعلق موضوعها بذكر الهوى، وإن كانت الرؤية مختلفة لدى الشاعرين، فبينما يستطيع أبو نواس التحكم فى مشاعره نجد البارودى خاضعا لأحكام الهوى ينم عليه مدمع وزفير.

القصيدة الثامنة:

تبدأ قصيدة البارودى بذكر الشوق وتحكم الحب وسطوته ثم فخر بقومه، وذكر الخيل موضع الفخر وأخيرا حكم ومواعظ، أما قصيدة أبى فراس فتبدأ بذكر الشوق وشكوى الصدود والوشاة ثم الفخر.

القصيدة التاسعة:

تشتمل قصيدة البارودى على ذكر الأطلال وتذكر أيام الشباب وفخر بالخلان وحكم ومواعظ، ووصف الخمر، ثم التأسى بعدم خلود شىء فى الحياة، أما قصيدة أبى نواس فتشتمل على ذكر الأطلال ووصف الرحلة ومدح الأمين.

القصيدة العاشرة:

يبدأ البارودى قصيدته بالفخر بشعره ثم ذكره وطنه مصر وفخره بها ثم الفخر بشجاعة فى الحرب، والعودة إلى الفخر بشعره وبقومه ثم وصف روضة وأخيرا حكم ومواعظ، أما عنترة فبدأ قصيدته

بالوقوف على الأطلال ووصف الظعائن، ثم وصف روضة، ووصف الناقة ووصف الخمر ووصف الفرس وفخر بشجاعته في القتال.

القصيدة الحادية عشرة:

يبدأ البارودي قصيدته بشكوى الهوى وذكر النسيم والحمام ووصف الحبيبة وشكوى الوشاة وغدر الأصدقاء ثم حكم ومواعظ. أما قصيدة المتنبى فتشتمل على حكم وفخر ومدح.

القصيدة الثانية عشرة:

يبدأ البارودي قصيدته بوصف الهوى وسطوته وذكر العذول ووصف المرأة، ثم فخر بقدرته الحربية. أما قصيدة البحترى فتشتمل على شكوى الهوى وشكوى الأيام ثم المدح.

من الواضح أن البارودى لم يلتزم بموضوعات القصيدة المعارَضة، وإنما أحدث تغييرا فى موضوعات قصائده، فحذف وأضاف واستبدل.

ففى القصيدة الأولى حذف وصف الرحلة والمدح و أضاف شكوى الزمان، وفى الثانية حذف المدح وأضاف الحكم والمواعظ. وفى الثالثة استبدل الغزل المألوف لدى الشعراء بالغزل الصوفى كما استبدل مدح الرسول صلى الله عليه وسلم بمدح الذات الإلهيه وفى الرابعة حذف المدح، وفى الخامسة استبدل التعريض بالحاكم (توفيق) بمدح الحاكم (كافور) وفى السادسة استبدل وصف مغامرة عاطفية بوصف المتجردة، وفى السابعة استبدل الفخر بالمدح وفى الثامنة أضاف الحكم والمواعظ. وفى التاسعة حذف وصف الرحلة والمدح وأضاف وصف الخمر. وفى العاشرة استبدل حديثه عن مصر وفخره

بها بالنسيب عند عنترة. وكذلك استبدل الحكم والمواعظ بوصف الخمر وفى القصيدة الحادية عشرة حذف الفخر والمدح وأضاف شكوى الأصدقاء والحكم والمواعظ. وفى الثانية عشرة استبدل الفخر بالمدح .

وهكذا نجد أن معارضات البارودى لم تكن مجرد تقليد أو محاكاة. ما يبعدها عن دائرة التناص. كما ذهب بعض النقاد [493]. وإنما كانت هناك علاقة تشابه فى بعض الجوانب وعلاقة تخالف فى الجوانب الأخرى.

وإذا كانت قوانين المعارضة تحتم الإتفاق فى الوزن والقافية. فإن فيهما إلى جانب الثوابت متغيرات. تتمثل فى الزحاف بالنسبة للوزن. كما تتمثل فى الحروف التى لا تلزم بعينها فى القافية. وهذا يعطى للشاعر حرية المشابهة والإختلاف. كما أن هذه الحرية تكون بدرجة أكبر بالنسبة للموضوع. فضلا عن الحرية غير المحدودة فى المستويات الأخرى (الكلمة العبارة الصورة).

هوامش الفصل الأول

1 د. صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، العدد الرابع، 1984، ص22.

Robert Scholes, Semiotics and interpretation, London 1982, P. 5 2

3 د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986، ص 133.

4 يوري لوتمان: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ترجمة وتعليق د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 170.

5 د. علي عشري زايد: إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل، مجلة إبداع، العدد الثالث، مارس 1996، ص 26.

6 د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس 1992، أغسطس 1992، ص 254.

Robert Scholes, Semiotics and interpretation, P. 6 - 7

8 ابن منظور: أخبار أبي نواس، القاهرة، 1924، ص 55.

9 لاشك في أن الشعر قبل العروض وأن العروض مستنبط من الشعر وليس العكس، كما أن معرفة العروض لا تصنع شاعرا، ولذلك فإن القدماء يذهبون إلى أن الشاعر المطبوع ليس في حاجة إلى معرفة العروض، يقول "قدامة": ((وعلما الوزن والقوافي، وإن خصا الشعر وحده، فليست الضرورة داعية إليهما، لسهولة وجودهما في طباع الناس من غير تعلم، مما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل واضعي الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسدا أو أكثره، ثم ما نرى أيضا

من استغناء الناس عن هذا العلم فيما بعد واضعيه إلى هذا الوقت...
فكان هذا العلم ما يقال فيه: إن الجهل به غير ضائر. وما كانت هذه حاله
فليست تدعو إليه ضرورة)).
نقد الشعر: ص 15، 16.
ويرى ابن "طباطبا" أن الشاعر غير المطبوع في حاجة إلى العروض،
يقول: ((فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانه على نظم
الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن
عن تصحيحه وتقويمه بمعرفه العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته
المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه)).
عيار الشعر: ص 41.

10 ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار ابن خلدون، الاسكندرية د.ت،
ص 422.

11 انظر ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد
زغلول سلام، ط 3، منشأة المعارف بالاسكندرية، ص 42.

12 القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تقديم وتحقيق:
أحمد عارف الزين، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس 1992، ص 27.

13 المرجع السابق نفسه والصفحة نفسها.

14 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق
محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966، ص 27.

15 مقدمة ابن خلدون، ص 422.

16 المرجع السابق، ص 414. وإلى ذلك يذهب "المرصفي" في الوسيلة
الأدبية، ويستدل بالبارودي نفسه الذي ((لم يقرأ كتابا في فن من
فنون العربية غير أنه لما بلغ سن العقل وجد من طبعه ميلا إلى قراءة
الشعر وعمله... ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب
وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة، واستثبت جميع معانيها

ناقدا شريفها من خسيسها، واقفا على صوابها وخطئها، مدركا ما كان ينبغى وفق مقام الكلام وما لا ينبغي، ثم جاء من صفة الشعر اللائق بالأمراء)).

الوسيلة الأدبية، الجزء الثانى ص 474.

وانظر: د. عبدالحكيم راضى: النقد الإحياء وتجديد الشعر فى ضوء التراث (الاستمداد المباشر من التراث) ص 125 وما بعدها، حيث يعرض لتأثر "المرصفى" بابن خلدون فى أهمية الحفظ والمطالعة.

17 قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط 3، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ص 17.

18 ابن رشيق: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محمد محى الدين عبدالحميد، ط 5، دار الجيل، بيروت، 1981، ج1، ص 119.

19 منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

20 مقدمه ابن خلدون، ص 419.

21 نفسه، ص 422.

22 نفسه، الصفحة نفسها.

23 نفسه.

24 نفسه.

25 د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ط 7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1997، ص 18.

26 حاول بعض الباحثين دراسة الوزن على أساس النبر، ولكن جاءت دراساتهم متضاربة نظرا لنسبة النبر، واختلافه من باحث إلى آخر، كما أن طبيعة اللغة العربية غير نبرية، وبالتالى فإن النبر لا يمثل صفة جوهرية فى بنية الكلمة، ولمزيد من التفصيل انظر:

د. شكرى عياد: موسيقى الشعر العربي، ص 45، 46، وانظر أيضا: د. على يونس فى كتابه نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربي، ص 53

وما بعدها. حيث قام بدراسة استقرائية لعدد من النصوص بعد أن سجلها تسجيلا صوتيا. فوجد أن النبر يختلف باختلاف أساليب الأداء. أما كم المقطع فلا يتغير بسبب أسلوب الأداء. فلا يتحول مقطع قصير إلى طويل. أو يتحول مقطع طويل إلى قصير وخلص الباحث إلى أن قيام الشعر العربى على الأساس الكمى هو الحقيقة التى تشير إليها وتؤكدها كل الدلائل.

27 انظر: د. أمين على السيد: فى علمى العروض والقافية. ط 4. دار المعارف 1990. ص 164.

28 انظر الملحق رقم (1) ص 317.

29 السابق ص 299. 300.

30 نفسه. ص 301 304.

31 نفسه. ص 6. 7.

32 د. شكرى عياد: موسيقى الشعر العربى. ص 99.

33 الملحق رقم (1) ص 305 307.

34 نفسه. ص 307 308.

35 نفسه. ص 318.

36 نفسه. ص 308. 309.

37 نفسه. ص 310. 311.

38 نفسه. ص 311.

39 نفسه الصفحة نفسها.

40 انظر: د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربى ص 68. 69. وقد ورد عنده أنه لم ير مثلا واحدا فى الشعر الحديث من النمط الثالث. ولذلك مثل له بقول أبى العتاهية:

الموت بين الناس مشترك   لا سوقة يبقى ولا ملك

41 نفسه. ص 66. 67.

42 انظر الملحق رقم (1). ص 318.

43 نفسه. الصفحة نفسها.

44 انظر: أنيس موسيقى الشعر. ص 108. وانظر أيضا: د. حسنى عبدالجليل: موسيقى الشعر العربى. الجزء الأول ص 57. وما بعدهما حيث يذكر نمطين آخرين أحدهما ينتهى ضربه ب متفاعل ///ه/ه والآخر ينتهى ب متفا ///ه فى العروض والضرب.

45 الملحق رقم (1). ص 311 313.

46 انظر: أنيس. ص 79. 80. وانظر أيضا: عبدالجليل ص 83. 84.

47 الملحق رقم (1). ص 319.

48 انظر: أنيس. ص 123.

49 الملحق رقم (1). ص 313. 314.

50 نفسه. ص 314.

51 نفسه الصفحة نفسها.

52 انظر: أنيس. ص 93.

53 الملحق رقم (1). ص 314 316.

54 نفسه. ص 318.

55 نفسه. ص 319.

56 نفسه. ص 316.

57 نفسه الصفحة نفسها.

58 نفسه. ص 316. 317.

59 انظر: أنيس. ص 88. 89.

60 الملحق رقم (1). ص 319.

61 انظر عبدالجليل موسيقى الشعر العربى. الجزء الأول. ص 107.

62 الملحق رقم (1). ص 317.

63 انظر: أنيس. ص 83. 84.

64 الملحق رقم (1)، ص 318.

65 انظر: عبدالجليل، ص 72، 77.

66 الملحق رقم (1)، ص 317.

67 انظر: عبدالجليل، ص 77 وما بعدها.

68 الملحق رقم (1)، ص 317.

69 نفسه، ص 319.

70 نفسه، ص 317.

71 نفسه، ص 319.

72 يلاحظ أن ثمة اختلافا بين هذه النسب، وما توصل إليه د. إبراهيم أنيس. فقد جاءت نسب الأوزان عنده كالآتي:

طويل 39 % كامل 20 % بسيط 15 % خفيف 6 % سريع 5 % وافر 4 % منسرح 2 % وكل من المتقارب ومخلع البسيط 1 % بالإضافة إلى المجزوءات وأشباهها.

وهذا الاختلاف راجع إلى أن د. أنيس توصل إلى هذه النسب من خلال اعتماده على 3000 بيت فقط من الديوان، فقد توقف عند قافية الفاء.

انظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ص 199.

73 انظر: أنيس، ص 191. فقد قام باستقراء ما جاء في الجمهرة والمفضليات ؛ للكشف عن نسب شيوع الأوزان فيها، فجاءت موزعة حسب النسب الآتية:

الطويل 34 % والكامل 19 % والبسيط 17 % والوافر 12 % وكل من الخفيف والمتقارب والرمل 5 % والسريع 4 % والمنسرح 1 %.

كما قام باستقراء ما جاء في أجزاء الأغاني الاثنا عشر الأولى، وقد اشتملت على ما يقرب من 4500 بيت، فجاءت موزعة حسب النسب الآتية:

36 % الطويل وكل من البسيط والكامل 12 % والوافر 11 %

والخفيف 8 % وكل من الرجز والمتقارب 4 % وكل من السريع والمنسرح 3 % والرمل 2 % وكل من الهزج والمديد 1 %.

وانظر أيضا: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 245 وما بعدها، فقد أورد نسبا للأوزان في أشعار الشعراء كل على حدة، معتمدا على إحصاء براونليخ و.ج.ك. فادي.

74 لمناقشة هذه القضية ينظر:

د. إبراهيم عبدالرحمن: من أصول الشعر العربي الأغراض والموسيقى. مجلة فصول، مجلد 4، عدد 2 يناير فبراير مارس 1984، ص 24 وما بعدها.

جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرون، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1996، ص 269 وما بعدها.

د. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 114 وما بعدها.

د. محمد فتوح أحمد: شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص 133 وما بعدها.

75 حاول د. محمد الهادي الطرابلسي أن يربط بين تواتر البحور والفرق بين عدد مقاطعها، فيقول ((يكبر حظ البحر من التواتر بقدر ما يكون الفارق بين المقاطع القصيرة والطويلة كبيرا)).

خصائص الأسلوب في الشوقيات ص 34.

غير أنه يعود فيقول في الصفحة نفسها: ((هذه نتيجة نلح على أنها يمكن أن تكون موضوع نقاش، لأن واقع بحري الكامل والوافر مستعص)). ولعل استعصاء بحري الكامل والوافر يرجع إلى أنه نظر إلى الفارق بين عدد المقاطع في البحرين فوجد أن عدد المقاطع القصيرة يزيد عن عدد المقاطع الطويلة، وهو أمر يختلف عن بقية البحور، بل وعن طبيعة الكلام في اللغة العربية التي تميل إلى ترجيح المقاطع الطويلة على

القصيرة. وقد أورد الطرابلسي نفسه أن علماء الأصوات يقدرون نسبة شيوع المقاطع القصيرة في الكلام العربي ب 45 % ويقدرون نسبة المقاطع الطويلة ب 55 %.

وحقيقة الأمر أن بحرى الكامل والوافر يزيد فيهما عدد المقاطع القصيرة عن الطويلة من الناحية النظرية فقط. في حين أن الأمر يختلف في الاستخدام الفعلي لأن دخول الزحاف يغير من هذا الفارق. فتسكين المتحرك الثاني في متفاعلن والمتحرك الخامس في مفاعلتن وهو كثير الحدوث يحول مقطعين قصيرين إلى مقطع واحد طويل. وبالتالي يرجح عدد المقاطع الطويلة. كما أن حذف الساكن في البحور ذات التفاعيل التي يجوز فيها حذفه والتي يزيد فيها عدد المقاطع الطويلة بنسبة كبيرة يحول المقطع الطويل إلى قصير وبالتالي يقل الفرق بين عدد المقاطع الطويلة والقصيرة. ويصبح أقرب إلى طبيعة الكلام العربي التي تزيد فيه نسبة المقاطع الطويلة عن نسبة المقاطع القصيرة زيادة غير كبيرة. ويستوي في ذلك الشعر والنثر. ولذلك لا يصح أن نتخذ الفرق بين المقاطع القصيرة والطويلة مقياسا لتواتر البحور الشعرية.

76 د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. 64.

77 انظر: هذا البحث ص 45. 46.

78 د. محمد فتوح أحمد: شعر المتنبي قراءة أخرى. ص 141.

79 جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية. ترجمة مبارك حنون وآخرون. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى. الدار البيضاء. 1996. ص 274.

80 د. يسرية يحيى المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1997. ص 40.

81 منهاج البلغاء. ص 267.

82 نفسه. ص 259.

83 د. جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي). ط5

الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص 311.

84 منهاج البلغاء، ص 268.

85 نفسه، الصفحة نفسها.

86 نفسه، الصفحة نفسها.

87 د. حسني عبدالجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، الجزء الأول، ص 119.

88 محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، حققه وصححه وضبطه وشرحه: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 1992، المجلد الأول، ص 169.

89 د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 199.

90 انظر: د. شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، ط2، دار المعارف بمصر، ص 209.

91 د. حسني عبدالجليل: موسيقى الشعر العربي، الجزء الثاني، ص 11.

92 أحمد شوقي: الشوقيات

، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1948، ج2، ص 13.

93 د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص 118.

94 د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص، 89.

95 ابن رشيق: العمدة، الجزء الأول، ص 151.

96 د. أمين علي السيد: في علمي العروض والقافية، ص 179.

97 د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص، 89.

98 نفسه، ص 93.

99 ديوان البارودي، مج2، ص 354.

100 ديوان البارودي، مج 2، ص 779.

101 ديوان البارودي، مج 1، ص 117.

102 ديوان البارودي، مج 1، ص 220.

103 ديوان البارودي، مج 1، ص 332.

104 ديوان البارودي، مج 1، ص 297.

105 ديوان البارودي، مج 1، ص 472.

106 ديوان البارودي، مج 1، ص 675.

107 ديوان البارودي، مج 2، ص 722.

108 ديوان البارودي، مج 2، ص 193.

109 ديوان البارودي، مج 2، ص 459.

110 ديوان البارودي، مج 1، ص 677.

111 ديوان البارودي، مج 1، ص 424.

112 ديوان البارودي، مج 2، ص 224.

113 ديوان البارودي، مج 1، ص 156.

114 ديوان البارودي، مج 2، ص 566.

115 ديوان البارودي، مج 1، ص 488.

116 ديوان البارودي، مج 1، ص 119.

117 ديوان البارودي، مج 1، ص 436.

118 ديوان البارودي، مج 1، ص 437.

119 ديوان البارودي، مج 1، ص 292.

120 ديوان البارودي، مج 1، ص 419.

121 ديوان البارودي، مج 1، ص 440.

122 ديوان البارودي، مج 2، ص 220.

123 ديوان البارودي، مج 1، ص 595.

124 ديوان البارودي، مج 1، ص 670. وقد جاءت هذه القصيدة في بحر الرمل:

فـاعـلاتـن فـاعـلاتـن فـاعـلـن فـاعـلاتـن فـاعـلاتـن فعـلـن

وهذا النمط لم أعثر عليه في كتب العروض، وإنما الموجود هو نمط البيت الثاني من القصيدة:

وتمـنـى نـظـرة يـشـفـى بـهـا علـة الـشـوق فـكـانـت مـهـلـكـا

فـاعـلاتـن فـاعـلاتـن فـاعـلـن فـاعـلاتـن فـاعـلاتـن فـاعـلـن

وجاء على وزنه أربعة أبيات فقط (الثاني والسابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر)، وجاءت قافيتهم مختلفة، فكانت التركيب المقطعي للقافية هو (ص ح ص / ص ح / ص ح ح)، بينما الخمسة عشر بيتا الأخرى، جاء التركيب المقطعي (ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح).

125 ديوان البارودي، مج 1، ص 164.

126 ديوان البارودي، مج 1، ص 208.

127 ديوان البارودي، مج 2، ص 414.

128 لمزيد من التفصيل عن التركيب المقطعي للقوافي في شعر البارودي، وإحالاتها، وعدد الأبيات في كل تركيب، ينظر الملحق رقم (2) في هذا البحث من ص .

ومن الواضح أن ترتيب مقاطع القافية في شعر البارودي يسير وفق استخدام القافية في الشعر العربي، ففي دراسة عن أبي تمام توصلت الباحثة إلى أنه ((تتقدم القافية المكونة من مقطعين المتواتر 52 %، تليها القافية المكونة من ثلاث مقاطع المتدارك بنسبة 28 %، ثم القافية المكونة من أربعة مقاطع المتراكب بنسبة 17 %، وأخيرا المترادف بنسبة 2 %)).

د. يسرية المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 103.

129 د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 260.

130 انظر: هذا البحث، ص 32.

131 د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 260.

وانظر: د. يسرية المصرى: بنية القصيدة فى شعر أبى تمام، ص 27، حيث تذكر الباحثة أن نسبة عدد أبيات القافية المقيدة فى ديوان أبى تمام 1.3%.

وانظر: د. محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات، ص 40، حيث يذكر أن نسبة القوافى المقيدة فى شعر شوقى 15.5 %، وهى نسبة مرتفعة إذا قيست بنسب القوافى المقيدة فى الشعر القديم وفى شعر البارودى مما يدل على أن شوقى كان بداية تحول الشعر العربى فى هذا الجانب.

132 أبو العلاء المعرى: اللزوميات، تحقيق أمين عبدالعزيز الخانجى، مكتبة الخانجى، القاهرة، د.ت، ص 16.

133 ديوان البارودى، مج 1، ص 84.

134 ديوان البارودى، مج 1، ص 483.

135 ديوان البارودى، مج 1، ص 417.

136 ديوان البارودى، مج 1، ص 419.

137 ديوان البارودى، مج 1، ص 581.

138 ديوان البارودى، مج 2، ص 354.

139 ديوان البارودى، مج 2، ص 779.

140 ديوان البارودى، مج 2، ص 722.

141 انظر هذا البحث: ص.

142 ديوان البارودى، مج 1، ص 164.

143 ديوان البارودى، مج 1، ص 675.

144 ديوان البارودى، مج 1، ص 677.

145 منهاج البلغاء، ص 274.

146 انظر: د. أمين على السيد، فى علمى العروض والقافية، ص 146، وانظر أيضا:

ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 158.

147 انظر: د. أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق سوريا، الطبعة الأولى، 1996، ص 80.

148 مقدمة اللزوميات، ص 21، 22.

149 انظر: د. شكرى عياد، موسيقى الشعر العربى، ص 112، حيث يقول: ((إن الشعراء يميلون فى الروى إلى الكسرة والضمة أكثر من الفتحة، وقد تتبعنا القوافى المطلقة فى كل من اللزوميات وديوان البحترى، فوجدنا القوافى التى أجريت على الفتحة تقارب نصف التى أجريت على الضمة (أو الكسرة))، وانظر أيضا: ابن الشيخ: الشعرية العربية، ص 212.

150 انظر: أنيس، موسيقى الشعر العربى، ص 448.

151 الشعرية العربية، ص 210، 211.

152 د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربى، ص 151.

153 انظر: د. على حلمى موسى: دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح باستخدام الكمبيوتر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978، ص 59.

154 انظر: د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1995، ص 21 حيث يقول: ((الأصوات الساكنة Consonant المجهورة فى اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هى ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن يضاف إليها كل أصوات اللين Vowels بما فيها الواو والياء

فى حين أن الأصوات المهموسة هى اثنا عشر: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك ه))

155 د. كمال محمد بشر: الأصوات العربية، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت، ص 112.

156 نفسه، ص 31.

157 د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 24.

158 د. كمال بشر، الأصوات العربية، ص 129.

159 نفسه، الصفحة نفسها.

160 الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق د. عبدالله درويش، مطبعة العاني، بغداد، 1967،ج1، ص 60.

161 انظر: د. كمال بشر، الأصوات العربية، ص 89.

162 انظر: د. الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 46، حيث جاء الروي عند شوقي متصفا بتلك الصفات، وحظيت الأصوات الست: الراء والميم والباء والنون واللام والدال بأكبر نسبة في الاستخدام رويا عند شوقي.

163 انظر: د. أمين علي السيد، في علمي العروض والقافية، ص 162.

164 انظر: السابق، ص 207، 208.

165 المعري: مقدمة اللزوميات، تحقيق عبدالعزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت، ص 14.

166 ابن رشيق العمدة، ج 1، ص61.

167 المعري: مقدمة اللزوميات، ص 18

168 العمدة، ج 1، ص 160.

169 انظر: د. محمد عوني عبد الرءوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977، ص 96 وما بعدها حيث يعرض للشعراء الذين التزموا في بعض قصائدهم بما لا يلزم.

170 المعري: مقدمة اللزوميات، ص 23.

171 ديوان البارودي، مج2، ص 778.

172 ديوان البارودي، مج1، ص 174، 175.

173 ديوان البارودي، مج2، ص 460.

174 ديوان البارودي، مج2، ص 209.

175 ديوان البارودي، مج2، ص 198.

176 ديوان البارودي، مج1، ص 436.

177 ديوان البارودي، مج1، ص 437.

178 ديوان البارودي، مج1، ص78.

179 ديوان البارودي، مج1، ص 283.

180 ديوان البارودي، مج1، ص 143.

181 ديوان البارودي، مج2، ص 201.

182 ديوان البارودي، مج1، ص 294.

183 ديوان البارودي، مج1، ص 423.

184 ديوان البارودي، مج1، ص 675.

185 ديوان البارودي، مج1، ص 136.

186 ديوان البارودي، مج1، ص 77.

187 ديوان البارودي، مج2، ص 556.

188 ديوان البارودي، مج2، ص 559.

189 ديوان البارودي، مج1، ص633.

190 ديوان البارودي، مج2، ص 506.

191 ديوان البارودي، مج2، ص758.

192 ديوان البارودي، مج1، ص 149.

193 ديوان البارودي، مج1، ص 495.

194 ديوان البارودي، مج1، ص 146.

195 ديوان البارودي، مج1، ص 260.

196 ديوان البارودي، مج1، ص 428.

197 ديوان البارودي، مج2، ص 257.

198 ديوان البارودي، مج1، ص 426.

199 ديوان البارودى، مج2، ص 183.

200 ديوان البارودى، مج1، ص 677.

201 ديوان البارودى، مج2، ص 205.

202 ديوان البارودى، مج1، ص 673.

203 ديوان البارودى، مج1، ص 164.

204 ديوان البارودى، مج2، ص 783.

205 ديوان البارودى، مج2، ص 796.

206 يقول "المعرى" فى قصيدة البحترى التى يعارضها البارودى: ((فهذه إن جعل رويها الألف. فقد لزم فيها ما لا يلزم، وإن جعل رويها الواو فالألف وصل، وبناؤها على الواو أحسن وأقوى فى النظم)).

مقدمة اللزوميات ص 31.

207 قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 51.

208 العمدة، ج1، ص 173.

209 نفسه، ص 177.

210 نفسه، ص 174.

211 منهاج البلغاء، ص 183. وبيت الشعر فى ديوان أبى تمام، ج1، ص 398.

212 ديوان البارودى، مج1، ص 361.

213 ديوان البارودى، مج1، ص 70.

214 ديوان البارودى، مج1، ص 107.

215 نقد الشعر، ص 167.

216 نفسه، ص 218.

217 نفسه، ص 222.

218 أبو هلال العسكرى: الصناعتين (الكتابة والشعر). الطبعة الثانية. مطبعة محمد على صبيح بمصر ص 35.

219 المرزوقى: مقدمة ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، الطبعة الأولى، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951، الجزء الأول، ص 18.

220 العمدة، الجزء الأول، ص 261، 262.

221 منهاج البلغاء، ص 276.

222 مقدمة ابن خلدون، ص 420.

223 ابن طاباطبا: عيار الشعر، ص 167.

224 ابن قتيبه، الشعر والشعراء، ج1، ص 90.

225 د. عبدالحكيم راضى: بحوث فى النقد والنظرية الأدبية عند العرب، مكتبة الأهرام، القاهرة، 1998، ص 189.

226 السابق نفسه، الصفحة نفسها.

227 د. عبد الحكيم راضى: النقد الإحيائى وتجديد الشعر فى ضوء التراث (الاستمداد المباشر من التراث)، الطبعة الأولى، دار الشايب للنشر، 1993، ص 136، 137.

228 د. محمد زكى العشماوى: قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، دار الشروق، 1994، ص167.

229 انظر: ياسين النصير: الإستهلال فى البدايات فى النص الأدبى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، القاهرة، يونية 1998، ص 81.

230 د. محمد الهادى الطرابلس: خصائص الأسلوب فى الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996، ص 46.

231 جاءت بعض الأبيات متعلقة بأخرى، ولكنها قليلة، منها على سبيل المثال، أن يأتى المبتدأ فى بيت والخبر فى بيت آخر، وقد يفصل بينهما عدة أبيات مثل قوله:

فما روضة غناء باكرها الحيا ... بأوطف ساج أشعل البرق ساجم

يضوع بها نشر العبير فتفتدي ... تقاسمه فينا أكف النواسم
إذ الشمس لاحت من خلال ظلالها ... على الأرض لاحت مثل دور الالدراهم
يقيل بها سرب المها وهو آمن ... فمن أربد ساج وأحور باغم
بألطف من أخلاقهم وصفاتهم ... إذ العود ضمته أكف العواجم

مج2 / 310 312

أو تأتى جملة القول في بيت ومقول القول في بيت آخر يفصل بينهما عدة أبيات كما في قوله:

أقول لركب مدلجين هفت بهم ... رياح الكرى ميل الطلى والعمائم
تجد بهم كوم المهارى لواغبا ... على ما تراه داميات المناسم
تصيخ الى رجع الحداء كأنها ... تحن الى إلف قديم مصارم
ويلحقها من روعة السوط جنة ... فتمرق شعثا من فجاج المخارم
لهن الى الحادى التفاتة وامق ... فمن رازح معى وآخر رازم
ألا أيها الركب الذى خامر السرى ... بكل فتى للبين أغبر ساهم
قفا بى قليلا وانظرا بى أشتقى ... بلثم الحصى بين اللوى فالنعائم

مج2 / 291 295

232 حسين المرصفى: الوسيلة الأدبية الى العلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، الجزء الثانى، 1885، ص 479.

233 ابن قتيبة: الشعر والشعراء، الجزء الأول، 74، 75.

234 انظر: د. حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، بحث فى التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربى، 1988، ص 76 وما بعدها، حيث يرصد نمطين لهذا النموذج: الأول نمط القصيدة الثنائية، والثانى نمط القصيدة الثلاثية، وللنمطين سبعة أشكال.

235 فان جيلدر: بدايات النظر فى القصيدة، ترجمة عصام بهى، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثانى، يناير / فبراير / مارس 1986، ص 19.

236 منهاج البلغاء، ص 303.
237 ديوان البارودي، مج 1 / 542.
238 ديوان البارودي، مج 1 / 237.
239 ديوان البارودي، مج 1 / 248.
240 ديوان البارودي، مج 2 / 394.
241 ديوان البارودي، مج 2 / 414.
242 ديوان البارودي، مج 2 / 693.
243 ديوان البارودي، مج 1 / 437.
244 ديوان البارودي، مج 1 /136 .
245 ديوان البارودي، مج 1 / 146.
246 ديوان البارودي، مج 2 / 295.
247 ديوان البارودي، مج 1 / 675.
248 ديوان البارودي، مج 2 / 257.
249 ديوان البارودي، مج 2 / 701.
250 ديوان البارودي، مج 2 / 738.
251 ديوان البارودي، مج 1 / 129.
252 ديوان البارودي، مج 1 / 292.
253 ديوان البارودي، مج 2 / 230.
254 ديوان البارودي، مج 2 / 244.
255 ديوان البارودي، مج 2 / 779.
256 ديوان البارودي، مج 2 / 468.
257 ديوان البارودي، مج 1 / 75.
258 ديوان البارودي، مج 1 / 590.
259 ديوان البارودي، مج 2 / 176.
260 ديوان البارودي، مج 1 / 117.

261 ديوان البارودي، مج 2 / 183.

262 ديوان البارودي، مج 1 / 492.

263 ديوان البارودي، مج 1 / 424.

264 ديوان البارودي، مج 1 / 472.

265 ديوان البارودي، مج 1 / 525.

266 ديوان البارودي، مج 1 / 581.

267 ديوان البارودي، مج 1 / 595.

268 ديوان البارودي، مج 1 / 616.

269 ديوان البارودي، مج 1 / 621.

270 ديوان البارودي، مج 1 / 623.

271 ديوان البارودي، مج 1 / 624.

272 ديوان البارودي، مج 1 / 119.

273 ديوان البارودي، مج 1 / 144.

274 ديوان البارودي، مج 2 / 796.

275 ديوان البارودي، مج 1 / 508.

276 ديوان البارودي، مج 2 / 436.

277 ديوان البارودي، مج 2 / 443.

278 ديوان البارودي، مج 1 / 69.

279 ديوان البارودي، مج 1 / 179.

280 ديوان البارودي، مج 1 / 460.

281 ديوان البارودي، مج 2 / 556.

282 ديوان البارودي، مج 1 / 648.

283 ديوان البارودي، مج 2 / 136.

284 انظر: د. حسن البنا: الكلمات والأشياء، ص 125 136، حيث يعرض لمفهوم النسيب في النقد العربي القديم والنقد المعاصر.

285 ديوان البارودي، مج 2 / 677.

286 ديوان البارودي، مج 1 / 224.

287 ديوان البارودي، مج 2 / 151.

288 ديوان البارودي، مج 2 / 37.

289 ديوان البارودي، مج 2 / 800.

290 ديوان البارودي، مج 1 / 71.

291 ديوان البارودي، مج 1 / 107.

292 ديوان البارودي، مج 1 / 444.

293 ديوان البارودي، مج 2 / 74.

294 ديوان البارودي، مج 2 / 687.

295 ديوان البارودي، مج 1 / 312.

296 ديوان البارودي، مج 2 / 543.

297 ديوان البارودي، مج 2 / 420.

298 ديوان البارودي، مج 2 / 281.

299 ديوان البارودي، مج 2 / 294، 295.

300 ديوان البارودي، مج 1 /209.

301 ديوان البارودي، الصفحة نفسها.

302 ديوان البارودي، مج 1 / 84.

303 ديوان البارودي، مج 1 / 85، 86.

304 ابن رشيق: العمده، ج1، ص 231.

305 انظر: ديوان البارودي، مج2 ص 758، القصيدة التي مطلعها:

مالي وللدّار من ليلى أحييها وقد خلت من غوانيها مغانيها؟

306 د. محمد فتوح أحمد: معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، ضمن أبحاث ندوة البارودي ووقائعها، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 1994، ص 173.

307 د. حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، ص 134.

308 د. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 200.

309 ابن رشيق: العمده، ج2، ص 117.

310 انظر: د. محمد زكي العشماوي: مرجع سابق، ص 121 وما بعدها، حيث يعرض للوحدة العضوية في القصيدة العربية، ويحلل بعضا من قصائد الشعر الجاهلي توفرت فيها هذه الوحدة.

311 ديوان البارودي، مج 1 / 600.

312 انظر: السابق نفسه، الصفحة نفسها.

313 نفسه، ص 603.

314 نفسه، ص 604.

315 نفسه، ص 604، 605.

316 نفسه، ص 605.

317 نفسه، ص 607.

318 نفسه، ص 608 610.

319 نفسه، ص 613، 614.

320 نفسه، ص 610 613.

321 انظر: كليلة ودمنة، مكتبة مصر، د.ت، ص 15 وما بعدها.

322 د. عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978، ص 368.

323 انظر: محمد محمود قاسم نوفل، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1983، ص 13.

324 ديوان البارودي، مج1، ص 65 68.

325 ديوان المتنبي، مج1، ج1، ص 140 155.

326 ديوان البارودي، مج1، ص 89 95.

327 ديوان الشريف الرضي، مج1، ص 107 112.

328 ديوان البارودي، مج1، ص 151 155.

329 ديوان ابن الفارض، ص 144 147.

330 ديوان البارودي، مج1، ص 164 169.

331 ديوان ابن النبيه، ص 165 172.

332 ديوان البارودي، مج1، ص 187 195.

333 ديوان المتنبي، مج1، ج2، ص 119 130.

334 ديوان البارودي، مج1، ص 196 203.

335 ديوان النابغة الذبياني، ص 89 97.

336 ديوان البارودي، مج1، ص 318 325.

337 ديوان أبي نواس، ص480 483.

338 ديوان البارودي، مج1، ص 339 344.

339 ديوان أبي فراس الحمداني، ص 64 67.

340 ديوان البارودي، مج2، ص 315 330.

341 ديوان أبي نواس، ص 407 409.

342 ديوان البارودي، مج2، ص 485 506.

343 ديوان عنترة، ص 186 222.

344 ديوان البارودي، مج2، ص 588 595.

345 ديوان المتنبي، مج2، ج1، ص 215 226.

346 ديوان البارودي، مج2، ص 783 795.

347 ديوان البحتري، مج1، ص 53 57.

348 د. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 172.

349 الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1992، 1 / 309.

350 د. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة فى النقد العربى القديم فى ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت، ص 172.

351 د. على يونس: نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى، ص 172.

352 ديوان البارودى، مج2، ص 784.

353 ديوان البحترى، مج1، ص 54.

354 ديوان البارودى، مج2، ص 787.

355 ديوان البحترى، مج1، ص 54.

356 ديوان البارودى، مج2، ص 789.

357 ديوان البارودى، مج2، ص 788.

358 ديوان البحترى، مج1، ص 54.

359 ديوان البارودى، مج2، ص 787.

360 ديوان البحترى، مج1، ص 57.

361 ديوان البارودى، مج2، ص 787.

362 ديوان البحترى، مج1، ص 57.

363 ديوان البارودى، مج2، ص 793.

364 ديوان البحترى، مج1، ص 56.

365 ديوان البحترى، مج1، ص 56.

366 ديوان البارودى، مج2، ص 787.

367 ديوان البحترى، مج1، ص 55.

368 ديوان البارودى، مج2، ص 786.

369 ديوان البحترى، مج1، ص 54.

370 ديوان البارودى، مج2، ص 789.

371 ديوان البحترى، مج1، ص 57.

372 ديوان البحترى، مج1، ص 55.

373 ديوان البارودى، مج2، ص 788.

374 ديوان البحتري، مج1، ص 57.

375 ديوان البارودي، مج2، ص 792.

376 ديوان البحتري، مج1، ص 57.

377 ديوان البارودي، مج2، ص 786.

378 ديوان البحتري، مج1، ص 55.

379 ديوان البارودي، مج2، ص 788.

380 ديوان البحتري، مج1، ص 57.

381 ديوان البحتري، مج1، ص 57.

382 ديوان البارودي، مج1، ص 95.

383 انظر: د. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 99.

384 ديوان البارودي، مج1، ص 321.

385 ديوان البارودي، مج1، ص 166.

386 ديوان ابن النبيه، ص 166.

387 ديوان البارودي، مج1، ص 165.

388 ديوان ابن النبيه، ص 167.

389 ديوان البارودي، مج1، ص 167.

390 ديوان ابن النبيه، ص 165.

391 ديوان البارودي، مج1، ص 164.

392 ديوان ابن النبيه، ص 165.

393 ديوان البارودي، مج1، ص 169.

394 ديوان ابن النبيه، ص 169.

395 ديوان ابن النبيه، ص 167.

396 ديوان البارودي، مج1، ص 169.

397 ديوان ابن النبيه، ص 166.

398 ديوان البارودي، مج1، ص 165.

399 ديوان ابن النبيه، ص 170.

400 ديوان البارودي، مج1، ص 164.

401 ديوان ابن النبيه، ص 169.

402 ديوان البارودي، مج1، ص 167.

403 ديوان ابن النبيه، ص 167.

404 ديوان البارودي، مج1، ص 168.

405 ديوان ابن النبيه، ص 167.

406 ديوان البارودي، مج1، ص 166.

407 ديوان ابن النبيه، ص 168.

408 ديوان البارودي، مج1، ص 166.

409 ديوان المتنبي، مج2، ج4، ص 216.

410 ديوان البارودي، مج2، ص 592.

411 انظر: ملاحق الدراسة، ملحق رقم (3)، ص

412 ديوان البارودي، مج2، ص 488.

413 ديوان عنترة، ص 207.

414 ديوان البارودي، مج2، ص 495.

415 ديوان عنترة، ص 198.

416 ديوان البارودي، مج2، ص 497.

417 ديوان عنترة، ص 203.

418 ديوان البارودي، مج2، ص 492.

419 ديوان البارودي، مج2، ص 503.

420 ديوان البارودي، مج2، ص 501.

421 ديوان عنترة، ص 199.

422 ديوان البارودي، مج2، ص 501.

423 ديوان عنترة، ص 205.

424 ديوان عنترة. ص 217.

425 ديوان البارودي. مج2. ص 491.

426 ديوان عنترة. ص 208.

427 ديوان البارودي. مج2. ص 485.

428 ديوان عنترة. ص 187.

429 ديوان عنترة. ص 204.

430 ديوان البارودي. مج2. ص 493.

431 ديوان عنترة. ص 219.

432 ديوان عنترة. ص 213.

433 ديوان عنترة. ص 215.

434 ديوان عنترة. ص 195.

435 ديوان البارودي. مج2. ص 506.

436 ديوان عنترة. ص 189.

437 ديوان البارودي. مج2. ص 488.

438 ديوان عنترة. ص 207.

439 ديوان البارودي. مج2. ص 498.

440 ديوان عنترة. ص 213.

441 ديوان البارودي. مج2. ص 503.

442 ديوان عنترة. ص 212.

443 ديوان البارودي. مج2. ص 501.

444 ديوان عنترة. ص 217.

445 ديوان عنترة. ص 213.

446 ديوان البارودي. مج2. ص 498.

447 ديوان عنترة. ص 214.

448 ديوان البارودي. مج2. ص 496.

449 ديوان عنترة، ص 186.

450 ديوان البارودي، مج2، ص 502.

451 ديوان عنترة، ص 209.

452 ديوان البارودي، مج2، ص 494.

453 ديوان عنترة، ص 211.

454 ديوان البارودي، مج2، ص 490.

455 ديوان عنترة، ص 201.

456 ديوان البارودي، مج2، ص 502.

457 ديوان عنترة، ص 205.

458 ديوان عنترة، ص 201.

459 ديوان عنترة، ص 202.

460 ديوان عنترة، ص 215.

461 ديوان عنترة، ص 199.

462 ديوان عنترة، ص 202.

463 ديوان البارودي، مج2، ص 488.

464 ديوان عنترة، ص 207.

465 ديوان البارودي، مج2، ص 492.

466 ديوان البارودي، مج2، ص 500.

467 ديوان البارودي، مج2، ص 496.

468 ديوان عنترة، ص 216.

469 ديوان البارودي، مج2، ص 503.

470 ديوان عنترة، ص 199.

471 ديوان البارودي، مج2، ص 499.

472 ديوان عنترة، ص 206.

473 ديوان البارودي، مج2، ص 505.

474 ديوان البارودى، مج2، ص 486.

475 ديوان البارودى، مج2، ص 498.

476 ديوان عنترة، ص 205.

477 ديوان عنترة، ص 204.

478 انظر: ملحق رقم (3)، ص

479 ديوان البارودى، مج2، ص 497.

480 ديوان عنترة، ص 187.

481 ديوان ابن النبيه، ص 169.

482 ديوان البارودى، مج1، ص 165.

483 ديوان البارودى، مج1، ص 166.

484 ديوان البارودى، مج1، ص 189.

485 ديوان المتنبى، مج1، ج2، ص 119.

486 ديوان البارودى، مج2، ص 785.

487 ديوان البحترى، مج1، ص 56.

488 انظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، كتابات نقدية، (50)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أبريل 1996، ص 192.

489 ديوان البارودى، مج2، ص 784.

490 د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 155.

191 انظر: السابق نفسه، ص 161، حيث يقول ((وقد شاهد المحدثون أنه فى حالة تسجيل الذببات الصوتية لجملة من الجمل فوق لوح حساس يظهر أثر هذه الذبذبات فى شكل متموج، ويتكون هذا الخط من قمم ووديان وتلك القمم هى أعلى ما يصل إليه الصوت من الوضوح السمعى، والوديان هى أقل ما يصل إليه الصوت من الوضوح، وأصوات اللين تحتل فى معظم الأحيان تلك القمم تاركة الوديان للأصوات الساكنة)).

492 د. عبد الله محمد الغذّامى: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى

التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي (27)، جدة، 1985، ص 333.

493 انظر: د. رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 229، حيث يقول: ((ليست كل معارضة يمكن أن تندرج تحت "التناص" فكثيرة تلك المعارضات التي تحتذي إعجابا واستحسانا أو تستنسخ ترويضا للقول، ولعلنا نتذكر نماذج من معارضات "البارودي" ولا ننسى معارضات "حافظ إبراهيم". فجميع كل تلك المعارضات مستلب في الموروث الشعري، ومحاكاة لا غناء فيها. إن مثل تلك المعارضات لا تشكل تناصا،لأن صاحبها يتعمد إعادة السمات الأسلوبية أو الثيمات الغرضية في نصه المعارض فإذا لم يكن في النص المتناص حذوفات وإضفات فلا قيمة له)).

ومن الغريب أن يدرج د. عيد بعض المعارضات تحت التناص ويحرم البعض الآخر. إنه لو رفض أن تكون المعارضات كلها من التناص لقلنا أنه يتبنى وجهة نظر في التناص تشترط أن يكون خافيا وليس ظاهرا، أو يكون محولا عن نص آخر تكاد تخفى آثاره، أو قلنا إنه لا يرى التناص في مصادر الشاعر أو تأثره بالآخرين، حيث إن فكرة التناص عند البعض تلغي فكرة المصدر، لأن التناص شبكة ممتدة عبر التاريخ.